В. М. КОНОН

ОТ РЕНЕССАНСА К КЛАССИЦИЗМУ



ИЗДАТЕЛЬСТВО „НАУКА И ТЕХНИКА“

АКАДЕМИЯ НАУК БЕЛОРУССКОЙ ССР
Институт философии и права

В. М. КОНОН

ОТ РЕНЕССАНСА К КЛАССИЦИЗМУ

(СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ БЕЛОРУССИИ В XVI—XVIII вв.)

Редактор А. С. Майхрович

Минск
Издательство «Наука и техника»
1978

1Ф
К64

Рецензенты:

кандидат филологических наук Н. И. Крюковский
кандидат исторических наук С. А. Подокшин

Конон В. М.

К 64 От Ренессанса к классицизму. Становление эстетической мысли Белоруссии в XVI—XVIII вв. Ред. А. С. Майхрович. Минск, «Наука и техника», 1978.
160 с. (АН БССР. Ин-т философии и права).

Книга является продолжением прежних исследований автора, опубликованных в монографиях «Развитие эстетической мысли Белоруссии (1917—1934 гг.)», «Демократическая эстетика Белоруссии (1905—1917 гг.)», «Очерки истории эстетической мысли Белоруссии», «Адам Бабарека» и др. В ней выясняются основные типы эстетического мировоззрения XVI — первой половины XVIII в., раскрывается своеобразие их проявления в духовной культуре Белоруссии, исследуются эстетические взгляды Ф. Скорины, С. Будного, Н. Гусовского, Л. Зизания, М. Смотрицкого, С. Полоцкого, М. Сарбевского и др.

К $\frac{10507—006}{М316—78}$ 22—78 1Ф

© Издательство «Наука и техника», 1978.

ВВЕДЕНИЕ



Изучение истории эстетической мысли в нашей стране характеризуется попытками раскрыть национальное своеобразие художественных культур и эстетических воззрений всех народов, в том числе тех, которые в прошлом потеряли свою национальную государственность. Эта тенденция отражает прогрессивное движение социально-политического и общекультурного характера, направленное на развитие традиционных форм культуры и самобытных национальных ценностей. Важную роль в духовном возрождении народов играет история их художественной культуры. Являясь по своей природе синтезирующей наукой с тенденцией к превращению в философию культуры, эстетика становится важной формой теоретического осмысления духовного опыта как отдельных народов и наций, так и целых регионов.

Изучение духовной культуры показало интернациональное единство многих ее компонентов, поэтому выявление национальной «многоцветности» различных форм искусства и эстетического сознания должно дополняться общей (региональной и всемирной) типологией. Традиционная система эстетических понятий, характеризующих существующую до сих пор типологию художественной культуры и эстетической мысли (античные и средневековые типы искусства, Ренессанс, барокко, классицизм, сентиментализм, романтизм, просветительский реализм, критический реализм, социалистический реализм, различные типы так называемого «модернизма» и т. д.), выводилась главным образом на основе

европейской художественной культуры. Было бы упрощением объяснять этот «европоцентризм» науки только идеологическим выражением утвердившегося в период новой истории экономического и политического господства основных европейских государств. Несомненно также, что именно европейская культура достигла достаточно высокого уровня дифференциации и общего развития, позволяющего разработать определенную типологическую систему и применить ее в качестве научного метода изучения основных закономерностей всемирной литературы, искусства и эстетической мысли.

Научная типология как форма выявления объективных закономерностей развития художественной культуры предполагает прежде всего объективность самого развития, т. е. исторический процесс смены эстетических систем и структур на основе диалектически противоречивого единства традиций и новаторства. Бесспорно, что в классически завершенной форме эти процессы совершались именно в Европе, где начиная с эпохи Ренессанса утвердились экономические и социально-политические структуры, характеризующиеся динамичностью.

Иначе сложились исторические судьбы Востока (в широком смысле этого понятия как региона всемирной истории). Специфический «азиатский способ производства», сущность которого К. Маркс видел в общинной собственности на землю, в соединении промышленности с земледелием на основе примитивного натурального хозяйства, обусловил застойность в экономике и господство политических форм восточной деспотии, препятствующей самовыражению человеческой личности в различных формах материальной и духовной культуры. В результате этого своеобразные ренессансные тенденции в науке и искусстве Индии, Китая и некоторых других восточных государств, тенденции, возникшие на основе специфических для этих стран реминисценций античной культуры в VIII—XVI вв., не привели к отмене авторитаризма и не утвердили крити-

ческого мышления. Типологические особенности средневековой культуры, сформировавшиеся здесь в III—XII вв., сохранились вплоть до XIX в., когда и в восточной литературе стали проявляться черты, характерные для эпохи Просвещения.

В последнее десятилетие отчетливо проявилась тенденция экстраполировать характерную для европейского региона историческую типологию духовной культуры на литературу, искусство и общественную мысль народов Востока (79; 88) *. Не отрицая правомерности такой логической операции относительно культуры стран Востока периода становления и развития капиталистических форм производства и соответствующих общественно-политических отношений (XIX—XX вв.), мы не можем согласиться с попытками некоторых авторов интерпретировать всю восточную культуру в терминах и понятиях, выведенных на основе анализа иного, а именно европейского типа культуры. Исторические аналогии, конечно, допустимы, но вряд ли они могут быть плодотворными как универсальный научный метод.

Как же обстоит дело с культурой народов Восточной Европы и белорусской культурой в частности? К какому типу ее, хотя бы условно, можно было бы отнести — «восточному» или «западному»? Поскольку общая история этих народов, а равным образом история их культуры к настоящему времени уже достаточно хорошо известна, постольку и общий ответ на поставленный вопрос бесспорен: история культуры этих народов развивалась по «западному», т. е. европейскому типу, хотя далеко не с одинаковой интенсивностью и синхронностью. Промежуточная позиция (не только географическая, но и историческая)

---

* Здесь и далее первая цифра в скобках означает порядковый номер в списке литературы, затем идет номер тома, если издание многотомное, и страница издания (или номер листа рукописного источника). Если ссылка делается на несколько работ, то цифры отделяются точкой с запятой.

между «востоком» и «западом» отчетливо проявилась на историческом «срезе» социально-политических и культурных структур этих народов. И опять-таки в неодинаковой степени и по-разному в разные эпохи для тех или иных народов. Все же абсолютное большинство народов к началу XVII в. так или иначе в более активных или медленных и компромиссных формах включалось в общеевропейское культурное развитие.

Освещение общего «исторического фона» восточноевропейского региона вообще, и в данном случае белорусского, необходимо для того, чтобы поставить проблему о развитии художественной культуры и эстетической мысли Белоруссии от Ренессанса через промежуточную стадию барокко к классицизму, т. е. по типически «европейскому» пути. Относительно Ренессанса такая проблема уже поставлена и отчасти решена в советской литературе (70; 99; 103 и др.), хотя и здесь требуются существенные уточнения. Что же касается последующих эстетических течений и художественных стилей (барокко, классицизм и романтизм), то относительно их проблема ставилась лишь отдельными исследователями истории искусства, эстетической мысли и литературы (116, 117 и др.).

Наиболее обоснованный ответ на вопрос, характерны ли для художественной культуры Белоруссии отмеченные выше течения и направления, могли бы дать комплексные исследования истории литературы и искусства Белоруссии XVI—XVII вв., которые только начаты. В этой области (особенно в истории литературы) уже сложились определенные традиции, позволяющие говорить о своеобразных, национально неоднородных и противоречивых формах Ренессанса, барокко, классицизма и романтизма в Белоруссии XVI—XVIII вв.

Существуют и косвенные, обусловленные сравнительным методом изучения культуры аргументы в пользу данной гипотезы. Речь идет о том, что исторические судьбы белорусской культуры тесно связаны с культурой России,

Украины, Польши и Литвы. С русской и украинской культурами она связана как единством культурно-этнического субстрата (славянский этнос, общий древнеславянский язык, древнерусская культура), так и в значительной степени религиозно-идеологической общностью (преобладание восточной, или православной, разновидности христианства, занимавшего одно из важнейших мест в системе духовных ценностей X—XVIII вв.).

С Литвой и Польшей Белоруссия XVI—XVIII вв. была связана общностью государства: Великое княжество Литовское, включавшее Белоруссию, Литву, часть Украины, с конца XVI в. объединилось с Польшей в государство федеративного типа — Речь Посполитую. Территориальное, политическое, отчасти экономическое единство трех народов обусловило общность многих аспектов их культуры. Известно, например, что в XIV—XVI вв. функции общегосударственного и литературного языка Великого княжества Литовского выполнял в основном старобелорусский язык, называемый по традиции «русским». Позже эти функции перешли к латинскому и польскому языкам. И другие виды культуры, особенно те из них, которые в значительной степени обусловливались общей религиозной, политической и идеологической ориентацией (архитектура, монументальное изобразительное искусство, музыка, система среднего и высшего образования и др.), были общим достоянием народов и этнических групп, объединенных в едином государстве.

Важно учитывать историческое своеобразие формирования национальных культур восточноевропейских народов, особенно эпохи феодализма и ранних стадий капитализма, когда еще не завершился процесс образования наций. В Западной Европе XVI—XVIII вв. понятие этнической (национальной) общности обычно или совпадало с территориально-политической (государственной) общностью, как например в Англии, Франции, Нидерландах, или же являлось более широким понятием по отношению к государст-

венному объединению, как это имело место в Италии и Германии, где на основе формирующихся наций сложилось множество государств (княжеств, городов-республик и т. п.). В конечном счете здесь консолидация наций и образование национальных государств были процессами синхронными. В силу этого национально-культурное единство в большинстве западноевропейских государств совпадало с территориально-политическим, государственным единством.

Иначе обстояло дело в большинстве регионов Восточной Европы: созданные здесь крупные феодальные государства — Великое княжество Литовское, Речь Посполитая, Российская империя и Австро-Венгерская империя объединяли несколько народностей, еще не сложившихся в отдельные нации. Процесс становления капиталистического способа производства и соответствующих общественных отношений затянулся на целые столетия. Крупные феодальные государства представляли не один какой-либо народ, а целую группу этнически родственных народов-соседей. Государственные объединения, созданные на основе феодальных общественных отношений, конечно же, не были гармоническими общностями: в разные исторические периоды в них преобладали те или иные народы.

Эту историческую особенность Восточной Европы следует учитывать при исследовании истории культуры ее нынешних народов. Глубоко зашедшую национальную консолидацию, проявившуюся в создании политического и культурного единства, неправомерно переносить на прошлое: это было бы ничем не оправданной и, по существу, наивной модернизацией истории. Между тем методологическая недоработка в области истории государства и права, в истории культуры, науки, философии, литературы и искусства нередко приводит к тому, что иногда методы историко-культурных исследований, выработанных в Западной Европе, где относительно рано завершился процесс консолидации наций, механически переносятся на соответствующие

объекты исследований восточноевропейских народов. В результате этого, например, экономические, политические и культурные традиции Речи Посполитой еще нередко интерпретируются как исключительно польские национальные традиции и соответственно традиции и культурные ценности Великого княжества Литовского — как национально-литовские.

История художественной культуры и эстетической мысли Белоруссии, Литвы и Польши XVI—XVIII вв. представляет собой сложное, далеко не однородное в культурно-национальном отношении явление. В XVI в. шел процесс становления национальных культур, проявившийся, например, в формировании белорусского и литовского языков. Однако национально-культурная дифференциация, как, впрочем, и дифференциация политическая, оказалась здесь незавершенной и в XVIII в. Распад средневекового политического объединения — Речи Посполитой был, по существу, одним из внешних проявлений такой дифференциации, осложненной великодержавными политическими интересами России, Австро-Венгрии, Пруссии и Польши. Образовалось сложное переплетение различных культур и выделение «чисто» национальной культуры в этих условиях в ряде случаев представляется делом затруднительным, а иногда и невозможным.

Несомненно, что уже в эпоху Ренессанса возникли определенные элементы белорусской национальной культуры, особенно в области литературы, искусства, общественно-политической и философской мысли. Так, литературная и просветительская деятельность Франциска Скорины, Василия Тяпинского, Лаврентия Зизания, Мелетия Смотрицкого, Афанасия Филипповича и некоторых других писателей и мыслителей отразила начальную стадию становления белорусской нации. Вместе с тем их деятельность проходила в рамках Великого княжества Литовского, объединенного унией с Польшей в составе Речи Посполитой, следовательно, не может быть обойденной в истории культуры Лит-

вы и Польши. К тому же их просветительство было обращено к «русскому народу» и восточному славянству в целом, к тем землям Древней Руси, которые вошли в состав Великого княжества Литовского и Речи Посполитой. По существу, их культурно-политическая программа была направлена на возрождение и укрепление единства между всеми народами — сонаследниками Древней Руси — единства русского, украинского и белорусского народов.

Вместе с тем нельзя модернизировать эту программу единства, поскольку речь идет о донациональном единстве народов, родственных между собой по этническому, историческому, языковому и религиозному признакам. Это первоначальное единство наиболее отчетливо проявилось в деятельности Симеона Полоцкого. Белорус по происхождению, уроженец Полоцка, получивший образование в Киеве, он писал о себе:

Писах в начале по языку тому,
иже свойственный бе моему дому.
Таже увидев много пользу быти
Словенскому ся чистому учити (26, 28).

Деятельность Сымона Будного протекала главным образом на территории Белоруссии, его вклад в развитие белорусской литературы, науки и общественно-философской мысли доказан в исследованиях белорусских философов, литературоведов и историков (41; 100; 103). Вместе с тем Сымон Будный многое сделал для формирования польской национальной культуры и по праву занимает важное место в работах польских исследователей. Нельзя обойти его наследство и в исследованиях литовской культуры. Его влияние сказалось на развитии рационалистического течения в философской мысли Украины второй половины XVI — начала XVII в. Латинская поэзия Николая Гусовского — выдающееся явление ренессансной эстетики Белоруссии, Литвы и Польши, хотя вопрос о его этническом происхождении и его национальных предпочтениях может

быть предметом специального исследования. Матей Казимир Сарбевский родился в Польше, воспринял и развил дальше лучшие традиции польской и западноевропейской культуры эпохи позднего Ренессанса и барокко. Получив образование в Виленской академии, в Риме и других научно-художественных центрах Европы, он посвятил себя преподавательской деятельности и поэтическому творчеству в Великом княжестве Литовском (главным образом в Вильно и Полоцке).

В эпоху барокко и классицизма (вторая половина XVII—XVIII в.) в Белоруссии и Литве усилились космополитические традиции в искусстве, литературе и школьном деле, носителями которых были различные религиозно-католические конгрегации. Среди них особым влиянием в Речи Посполитой пользовались иезуиты, ориентировавшиеся главным образом на Польшу как центр католичества в Восточной Европе. Несмотря на известное политическое и культурное преобладание Польши, было бы ошибкой представлять дело таким образом, будто в тогдашней Белоруссии наступил длительный перерыв в становлении национальной культуры. Языком науки, литературы и школьного образования тогда являлась преимущественно латынь. Латинские традиции следует рассматривать как общее достояние всех народов, составлявших Речь Посполитую. Многие деятели науки, литературы и искусства римско-католической ориентации были выходцами из Белоруссии. Фактор этнического происхождения в тогдашних условиях был, по-видимому, не очень существенным: живя в едином государстве и ориентируясь на космополитические традиции в культуре, они оказались носителями наднациональных стилей и направлений в тогдашней художественной культуре.

Вместе с тем именно во второй половине XVII—XVIII в. в условиях преобладания наднациональных тенденций в литературе, науке, искусстве и философии шел подспудный и непрерывный процесс формирования нацио-

нальных особенностей на основе традиционной народной культуры. Возникает белорусский литературный язык, близкий к современному национальному языку по своему лексическому составу, фонетическим особенностям и грамматическому строю; в рамках барокко как художественного стиля формируется своеобразная национальная школа в архитектуре (особенно в деревянном гражданском и культовом строительстве); намечаются (хотя и в слабо раскрытой форме) основные жанры национальной литературы (лирическая поэзия, малые эпические формы, драма, публицистика и т. д.); все более отчетливо проявляются национальные особенности в музыке, живописи и графике; формируется национальное самосознание, отразившееся как в искусстве, так и в различных формах общественной мысли.

Опыт истории свидетельствует, что всякая общественная система, все народы и нации как определенные этнокультурные общности людей создают те или иные ценности с целью сохранить свою устойчивость. Они отличаются от ценностей других однородных систем. Эти системы ценностей непостоянны: с изменением исторических эпох они значительно обновляются. В период родо-племенного строя в качестве важнейших сверхиндивидуальных ценностей выступали традиционные формы быта, мифы и обычаи. В период феодализма и развития народностей важное место в борьбе с ассимиляторскими тенденциями занимала утвердившаяся в данном народе или в группе народов специфическая религия как мировоззренческая система, освещающая юридические и нравственные отношения. Однако уже в эпоху Ренессанса важнейшее значение в борьбе за самосохранение народа приобретает духовная культура в целом и особенно такие ее формы, как язык, литература и искусство. Позже, в эпоху капитализма и развития национального самосознания, на первое место в системе ценностей, стабилизирующих нацию, выдвигается духовная культура.

Во второй половине XVI в. усилились тенденции политической и культурной интеграции Белоруссии в составе

Речи Посполитой, а вместе с тем ассимиляция верхних слоев общества, их полонизация. Идеологи сформировавшейся к данному времени белорусской народности противопоставили этим тенденциям не только православие как «русскую» религию, но и родной (старобелорусский) язык. Важность родного языка не только как носителя культуры, но и как фактора, стабилизирующего целостность народа, была осознана Франциском Скориной. Эта идея позже стала пафосом публицистики Василия Тяпинского (1540—1603), видевшего в родном языке «окрасу и аздобу».

В первой половине XVII в. борьба «восточных» (православных) и «западных» (католических) культурно-религиозных традиций усиливается и заканчивается во второй половине века временной победой вторых. Языками государственным, научным и литературно-публицистическим становятся латинский и польский. Происходит денационализация привилегированных слоев общества. Белорусский народ оказался «оттесненным», но не побежденным: ценности его культуры сосредоточиваются в глубинах народных масс, интенсивно развиваются фольклор, анонимная публицистика. Именно на вторую половину XVII — первую половину XVIII в. припадает период своеобразного «утробного» развития белорусской национальной культуры — развития, подготовившего становление литературы, искусства и общественно-политической мысли Белоруссии XIX в.

Для общественной мысли Белоруссии XVI—XVIII вв. характерен значительный удельный вес художественных форм сознания, поэтому не случайно литература, искусство и публицистика этой эпохи стали важным источником исследования философской и социологической мысли Белоруссии (99). В последние десятилетия историки философии все чаще обращаются к названным источникам. Отрадно, что постепенно преодолевается характерный для первоначального этапа философского анализа искусства несколько прямолинейный метод экстраполяции основных понятий гносеологии, этики и эстетики на литературу, фольклор,

искусство или на художественное мировоззрение писателя без должного учета специфики художественных ценностей.

Отметим еще одну особенность культуры Белоруссии XVI—XVIII вв.: для литературы, искусства, философской, общественно-политической мысли, а равным образом для религии характерна борьба и взаимопроникновение двух тенденций, условно называемых в данной работе как «восточные» и «западные» формы бытия культуры. На уровне идеологической и политической борьбы они нередко выступали в форме оппозиции между православием и католичеством. Поскольку же при всей остроте борьбы между этими двумя тенденциями у них все же была общая основа — возникшая на основе античности христианская культура,— постольку в общественной мысли, литературе и искусстве отразились не только их противоборство, но также известный синтез, взаимопроникновение и взаимодополнение. Это обстоятельство следует учитывать при исследовании развития эстетической мысли Белоруссии от Ренессанса к классицизму.

Основной задачей данной работы является раскрытие закономерного движения эстетической мысли и художественной культуры Белоруссии от ранних форм Ренессанса в начале XVI в. через барокко как стиль в искусстве и направлении в эстетике к классицизму. Работа такого рода предпринимается впервые, поэтому, естественно, не все аспекты поставленной проблемы раскрыты во всей их полноте и многообразии. Автор стремился избежать повторений того, что уже так или иначе изложено в опубликованных очерках и статьях по истории философской и эстетической мысли Белоруссии (59; 70; 99; 103). Главное внимание сосредоточивается на еще неисследованных страницах эстетической мысли, а также на выявлении противоборствующих тенденций и их взаимодействия.

В существующих публикациях по истории эстетической мысли основное направление — анализ концепций категории прекрасного и сущности искусства. Автор стремился

расширить историко-эстетическую проблематику, в частности, рассмотреть концепции трагического, возвышенного и комического.

Несколько слов о принципах периодизации, легших в основу данной монографии. Речь идет о необходимости дифференцированного рассмотрения восточноевропейской, в частности белорусской, модификации раннего и позднего Ренессанса. Отставание экономического развития Белоруссии, как, впрочем, и других стран Восточной Европы, привело к запоздалому и далеко не полному выявлению новой системы мировоззрения. В то время как в Западной Европе шел процесс становления капиталистических форм производства, в Белоруссии, Польше и Литве безраздельно господствовала феодальная общественная система (59, 20). Социальной базой ренессансных тенденций в Белоруссии были относительно свободные и экономически развитые города, торгово-ремесленные слои населения и образованная часть шляхты. К условиям, облегчающим проникновение новых идей в Белоруссию, следует отнести шляхетский демократизм Великого княжества Литовского и Речи Посполитой, религиозную веротерпимость в первой половине XVI в. и другие факторы, способствующие проявлению личной инициативы и свободомыслия.

И все же общее экономическое отставание и господство феодальной системы сдерживали переход от Средневековья к Новому времени. В то время как в Западной Европе, особенно в Италии, ренессансная волна была достаточно мощной и всеохватывающей, чтобы заложить основы светской культуры в области литературы, искусства и общественно-философской мысли, в Белоруссии, Литве и Польше идеология раннего Ренессанса оказалась незавершенной, компромиссной и почти на столетие запоздалой. XV век был здесь скорее подготовительным (предренессансным) периодом. Ранние ренессансные идеи отчетливо выражены только в просветительской деятельности Франциска Скорины и Николая Гусовского, т. е. в первой половине XVI в.— в

эпоху среднего (или высокого) западноевропейского Ренессанса. Поздний же Ренессанс проявился в Белоруссии, Литве и Польше во второй половине XVI — начале XVII в.— в период завершения ренессансной светской культуры и выделения из нее двух противоположных направлений — барокко и классицизма.

С некоторой долей условности можно утверждать, что в XVII — начале XVIII в. в эстетике и художественной культуре преобладали тенденции барокко, а во второй половине XVIII в. окончательно утвердился классицизм. Важно учитывать условность этого деления: некоторые черты классицизма, несомненно, присущи творчеству и эстетическим взглядам М. К. Сарбевского и Симеона Полоцкого — поэтам эпохи позднего Ренессанса и барокко; в то же время восточноевропейское барокко и классицизм в известном смысле явились «компенсацией» незавершенности и неполноты предшествующей стадии культуры, выполняли некоторые важные ренессансные функции. Речь идет о становлении и развитии светских форм искусства, создании теоретических курсов философии, логики, этики, поэтики и риторики, зарождении экспериментального естествознания и проникновении идей естественнонаучного материализма в общественное сознание эпохи.

ЭСТЕТИКА РАННЕГО РЕНЕССАНСА



В литературе широко распространено мнение, будто бы ренессансная культура возникла как полная противоположность Средневековью. Обстоятельные исследования средневековой культуры, которые появились в последнее десятилетие, позволяют преодолеть односторонность этой точки зрения. Преемственность между Средневековьем и Ренессансом очевидна. Она была сложной и противоречивой. И бесспорно, что полностью отрицать культурные достижения предшествующего этапа невозможно.

Христианское Средневековье явилось первым всеохватывающим отрицанием языческой античности, но оно было не абсолютно «пустым» отрицанием, а вобрало в себя существенные античные и особенно эллинистические культурные достижения. Библию, священную книгу Средневековья, считают в основном наследством античности на его поздней (эллинистической) стадии. Равным образом и философия Аристотеля — грандиозный итог античной философии и науки — в адаптированной и переосмысленной форме была приспособлена к потребностям новой идеологии.

Эпоха Ренессанса стремилась возродить античную культуру в ее неискаженных, аутентичных формах. Ее девизом, в сущности, могли бы быть слова: «Вперед к античности!» Но это была не механическая реставрация античной культуры, а ее всестороннее изучение и приспособление к новым условиям эпохи зарождения буржуазного общества. По мнению М. Кагана, Возрождение продолжало некоторые

тенденции «культуры средневекового города, но это количественное развитие обернулось радикальным качественным преобразованием» (85, 78), которое Ф. Энгельс охарактеризовал как «величайший качественный переворот из всех пережитых до того времени человечеством» (94,1, 319).

Однако слишком прямолинейное противопоставление средневекового города остальному тогдашнему обществу неправомерно, так же как неправомерно сводить преемственность между старой и новой эпохами лишь к ряду тенденций развития культуры средневекового города. К подобным тенденциям относились элементы просвещения, некоторые технологические и опытно-научные достижения, высокий уровень развития ремесла, мануфактуры и т. п. Это был, можно сказать, «технический» аспект преемственности. Главная же линия мировоззренческой преемственности шла по пути разработки, переосмысления и расширения гуманистических аспектов культуры, отчетливо проявившихся в эллинизме и раннем христианстве.

В связи с вопросом о преемственности между Средневековьем и Ренессансом возникает необходимость уточнить специфику ренессансного гуманизма. В литературе долгое время преобладало мнение, что гуманизм и Ренессанс (Возрождение) — понятия совершенно однопорядковые, почти синонимы. Исторический период Ренессанса обычно назывался «эпохой гуманизма», а всех деятелей этой эпохи называли гуманистами *. Однако современное понятие гуманизма значительно шире.

Европейский гуманизм XV—XVII вв. был не чем иным, как идеологическим выражением реальных исторических процессов, включая сюда процесс формирования чело-

---

* Концепция, рассматривающая гуманизм и Ренессанс как понятия аутентичные, вошла в учебные пособия 30—50-х годов по истории литературы и искусства, в учебники по всеобщей истории. Один из первых белорусских исследователей просветительной деятельности и мировоззрения Ф. Скорины Н. О. Алексютович в основном придерживался этой концепции (65, 99).

веческой личности, юридической основой которой служило буржуазное право частной собственности. Буржуазная частная собственность являлась социальной основой европейского гуманизма эпохи Ренессанса. В качестве идейной основы он имел развитую науку, философию и реалистическое искусство. Однако этот раннебуржуазный гуманизм не был первой исторической стадией гуманизма, а лишь наиболее развитой, всесторонней его формой. Ренессансный гуманизм по своей структуре явно имеет синтетический характер, поскольку предполагает развитую человеческую личность как гармонию «тела» и «души», притом художники и мыслители эпохи Ренессанса склонны были рассматривать обе эти «структурные подсистемы» человека как равноценные.

Таким образом, уже сама ценностная ориентация ренессансного гуманизма, направленная на гармонию природного и духовного начал в человеке, наталкивает исследователя на мысль о наличии в предшествующих стадиях цивилизации по крайней мере двух гуманистических воззрений, одно из которых ориентировалось на «телесную» ценность жизни, а второе — на ее духовную ценность. Воплощением первой исторической формы гуманизма был античный эстетизм, а второй — раннее христианство. А вместе они явились основным идейным истоком европейской гуманистической культуры эпохи Ренессанса и Нового времени.

Поскольку само возникновение гуманизма как течения общественной мысли нередко относят только к эпохе Ренессанса и связывают его преимущественно с возрождением античной культуры, то необходимо кратко остановиться на сущности античного гуманизма и его границах. Проявлением античного гуманизма был эстетизм, т. е. взгляд на мир как завершенный, гармонический, а следовательно, прекрасный космос. С этой точки зрения высшей формой красоты является человек — гармоничное человеческое тело. Открытие эстетической ценности человека как высшего проявления жизни — великая заслуга античной культуры и

значительный прогресс по отношению ко всей предшествующей древней культуре.

Вместе с тем вся античная культура по своей социальной сущности — это культура рабовладельческая. Поскольку человек может быть рабом и является таковым в действительности (с изменением ситуации рабовладелец или свободный крестьянин, а также ремесленник тоже могут стать рабами, т. е. в рабовладельческой формации каждый человек эвентуально раб), постольку он мыслится как «тело» или даже «вещь». Духовная сущность человека, принципиально отличающая его от всех иных объектов мира, еще до конца не раскрылась. А. Ф. Лосев, глубоко изучивший сущность античного эстетизма, пришел к убеждению: «Человек рабовладельческой формации обязательно должен решительно все на свете понимать либо как вещь, как физическое тело, либо как живое существо, неразумное и безличное» (91, 35).

Сказанное нельзя истолковывать в том смысле, что античность вовсе не знала духовной жизни. Духовная культура была богатой, а в отдельные периоды даже утонченной. Речь идет лишь о том, что в условиях рабовладельческих отношений духовная жизнь строится по типу вещей, а человеку отводится в общей цепи абсолютной детерминации одинаковое место с другими живыми и неживыми объектами природы. Античный гуманизм — весьма относительное понятие. В условиях рабовладельческих общественных отношений состояние мира осознавалось как универсальное господство рока. Свобода реализовалась (и довольно интенсивно) лишь в рамках, отведенных судьбой. В античной философии мифическое представление о роке трансформировалось в первую теорию о всеобщей и однозначной связи всех наблюдаемых в природе объектов и отношений. Эта первоначальная концепция всеобщей необходимости (абсолютный детерминизм) ставила человека, как и все прочие объекты природы, в одинаковое положение; закон один для всех, и даже боги античной мифологии не могут

избежать его. Античные мыслители видели специфику человека в мышлении. Человек мыслит, следовательно, способен понять универсальный закон природы, чтобы сознательно подчиниться ему и тем самым избежать страданий. Такова основная идея античного стоицизма как своеобразной этической интерпретации древней детерминистической философии.

Несомненно, античный человек был способен психологически переживать результаты своих действий и поступков. Но то, что сегодня личностью с развитым чувством совести осознается как личная ответственность и вина за содеянное или несодеянное, античным человеком воспринималось как наказание рока. Понятие совести и связанные с ним глубочайшие психические переживания вырабатывались в более позднюю эпоху, пришедшую на смену античности.

Долгое время исследователи рассматривали средние века более прогрессивной эпохой по сравнению с предшествующей историей лишь в социально-экономическом аспекте, только в плане смены рабовладельческой формации более прогрессивной феодальной. В плане же истории духовной культуры Средневековье иногда трактовалось как засилие религии, схоластики, невежества и т. п. К сожалению, такой взгляд не изжит до сих пор. Между тем Средневековье распространило на большинство человечества некоторые принципы, выработанные в I—V вв. н. э., в переломную эпоху всеобщего кризиса рабовладельческого общества. Они и стали основанием всей современной гуманистической культуры. Такими всемирно-историческими открытиями было осознание свободы как существенного свойства человека, отличающего его от всех иных объектов природы; постижение духовной сущности человека; наконец, осознание человека как высшей ценности независимо от его национальной и социальной принадлежности.

К осознанию этих «трех китов», на которых зиждется современная гуманистическая культура, человеческая мысль подходила постепенно. Принцип свободы предвос-

хитил уже позднеантичный мыслитель Эпикур, решительно атаковавший фаталистическую идею абсолютной, однозначной необходимости и создавший гипотезу «спонтанного движения», ставшую позже предпосылкой для обоснования свободы воли. Однако окончательное оформление данные принципы получили только в раннехристианской литературе, которую нередко еще рассматривают как форму конституирования новой религии, упуская из внимания философский, мировоззренческий аспект. А между тем эта литература многоплановая: религиозно-мифологические пласты соседствуют с радикальной критикой кризисного состояния всей рабовладельческой культуры и религии, изжившей себя и ставшей формалистической и лицемерной. Более того, мифология новой религии зачастую выступает символическим выражением качественно новой, грядущей культуры, принципы которой нередко выражены в раннехристианской литературе в рационалистической форме.

Таким образом, гуманизм нельзя назвать исключительным свойством мировоззрения переходного периода от Средневековья к Новому времени. Ренессансный гуманизм был конкретно-историческим проявлением более универсального, общего понятия, всегда выступающего в исторически конкретных формах, обусловленных как социально-экономической структурой общества, так и его основополагающими мировоззренческими принципами. Деятельность мыслителей, художников и писателей, просветителей и общественных деятелей эпохи Ренессанса была, бесспорно, глубоко прогрессивной и оставила традиции, из которых полной мерой черпает и сегодняшняя культура социалистического общества. Они, конечно же, по праву называли себя гуманистами, так как в отличие от теологически ориентированной культуры Средневековья главным предметом своих забот избрали человека. Сведение небесного к земному, божественного к человеческому было, по существу, всеобщим в философии, науке, искусстве, политике, нравственности и даже в религии.

Принципиально важна одна особенность ренессансной культуры: она вовсе не отвергала бога, Христа, священное писание, творение отцов церкви и т. д. Атеистические тенденции, безусловно, имели место, но было бы натяжкой объявлять даже наиболее радикальных ренессансных гуманистов атеистами. Завершенная форма раннебуржуазного атеизма проявилась значительно позже — в эпоху Просвещения. Но ренессансные гуманисты были предшественниками, как бы предтечами Просвещения: если они не отвергли религию как систему мировоззрения, то по крайней мере «гуманизировали» ее насколько это возможно, приблизили к человеку, как бы «породнили» человеческие и божественные начала. Философской основой этого «очеловечивания» божественного мира был гилозоизм и пантеизм — учения о всеобщей одушевленности природы и о растворении «божественного» начала в материи.

Для средневеково-христианского мировоззрения бог был трансцендентным относительно природного мира; для ренессансного взгляда на мир божество — перводвигатель мира и пронизывающее его животворящее начало. Отсюда и принципиально разное отношение к Библии и другим произведениям священного писания. Для ортодоксального христианина они были божественными книгами, как бы продиктованными богом, использовавшего пророков, евангелистов и других только в качестве орудия своего «промысла». Для ренессансных мыслителей и художников Библия — человеческая, хотя и «боговдохновенная» книга. Поскольку же и всякое искусство, согласно неоплатонистской эстетике Марсилино Фичино (1433—1499), является плодом божественного вдохновения человека, то Библия и вообще священное писание оказывались аналогичными другим произведениям литературного искусства *. «Ренессанс,— отметил

* Ниже будет показано, что гуманистическая интерпретация Библии отчетливо проявилась в просветительской деятельности Ф. Скорины, С. Будного и других деятелей белорусского Ренессанса и Реформации.

Л. Баткин,— подобно Атланту, действительно крепко стоит на земле, но подпирает небо». Говоря словами Марсилио Фичино, «et omnia connectit in unum,— и все связует в одно» (63, 112).

Несмотря на свою цельность, завершенность и гармоническую уравновешенность духовных и физических начал, «мира божественного» и мира человеческого, мировоззрение европейского ренессансного гуманизма во всех своих аспектах противоречиво, несет на себе печать переходного периода от Средневековья к Новому времени. Стихийный материализм, реалистическая философия «здравого рассудка» дополнялись неоплатонизмом (М. Фичино) и верой в существование «сил дьявола»; учение о личном достоинстве людей и их равных возможностях базировалось на индивидуализме и раннебуржуазном предпринимательстве; реалистическое искусство, воссоздающее образы языческих богов и христианских святых как совершенных и прекрасных земных людей, зиждилось на ожидании земного чуда, исходящего от людей, поднявшихся к божественному совершенству. «Секуляризация сознания не отменила спиритуализма, а дала ему совершенно новое направление... Традиционной католической мифологии противопоставляется отнюдь не отказ от всякой мифологии, а нечто особое: последний миф — Миф о Человеке... Ренессанс, как и Средневековье, искал сверхчеловеческое, но в отличие от Средневековья — не внечеловеческое» (63, 112—113).

Для мыслителей и художников Ренессанса характерна напряженная духовность, жажда грандиозного, превосходящего как природу, так и ограниченные реальные возможности среды и личности. Отсюда парадокс: их творчество, базирующееся на эстетическом принципе finito (завершенность и цельность образа) изобилует неоконченными произведениями, не доведенными до конца предприятиями. Их завершению воспрепятствовали как неблагоприятные условия среды, так и границы субъективных возможностей творцов ренессансной культуры.

Гуманисты эпохи Ренессанса много сделали для развития национального самосознания, нравственного совершенствования людей, повышения общего интеллектуального уровня общества, способствовали укреплению прогрессивного в своей основе раннебуржуазного правопорядка, расшатали средневековую сословную иерархию. Высшим критерием оценки человека в системе средневековой идеологии была его наследственная принадлежность к привилегированному сословию. Личная активность человека, его знания, высокие качества характера, интеллекта считались достоинствами, украшающими представителей некоторых сословий, но не столь социально значимыми, чтобы изменить их положение в обществе. В эпоху Ренессанса появился спрос на ценности, гарантирующие социальное выдвижение независимо от места, занимаемого на иерархической лестнице. Но и в этой области ренессансное сознание не избежало антиномичности: высокий интеллектуальный уровень меньшинства на фоне неразвитости общества и безграмотности народа не мог не породить чувства превосходства, интеллектуального эгоизма и элитарных концепций культуры.

Главная слабость западноевропейского ренессансного гуманизма — «неумение перекинуть мост между личностью и обществом» (84, 72). В конечном счете некоторые из мыслителей возродили и по-своему истолковали новозаветную идею любви как высшей ценности в отношениях между людьми: по их мнению любовь — закон, управляющий миром и утверждающий бесконфликтные отношения в обществе. Эта идея была той гуманистической альтернативой, которую предложили раннебуржуазные мыслители эпохи Ренессанса в качестве противовеса индивидуализму и эгоизму, таящему в себе драматические конфликты и трагическую безысходность.

Мировоззренческая антиномичность Ренессанса несомненно сказалась и на его эстетических постулатах, несмотря на их определенность, четкость и известную завершенность.

Основным положением этой эстетики было убеждение, что красота является одним из существенных свойств реального мира. Красота усматривалась в гармонии, соразмерности, пропорциональности и целесообразности, царивших в мире. «Что же касается второй стороны проблемы — вопроса о происхождении этой гармонии, этой соразмерности и пропорциональности, то ренессансная эстетика вынуждена была обращаться к традиционному идеалистическому объяснению — к идее божественного творения мира и рассматривать бога как первого и величайшего художника» (85, 82).

Преобладала трактовка красоты и идеала как единства природного и духовного, материального и идеального. По мнению М. Фичино, «сущностью красоты не может быть тело, ибо если бы красота была бы телесной, то она не имела бы ничего общего с добродетелями души, которые бестелесны» (15, 500). Понятие красоты сближалось с понятиями истины и особенно правды как единства истины и добра-справедливости. Искусство и наука понимались как родственные, единые, по сути, формы интеллектуальной деятельности. Преобладала ориентация искусства на прекрасное и возвышенное, допускалось и комическое. Как правило, поэты и художники избегали уродливого, некрасивого, а это означает, что ренессансный реализм был непоследовательным, несколько абстрактным, ориентировавшим художественную практику на идеализацию действительности, а не на раскрытие социальных уродств и противоречий.

Следует, конечно, учитывать, что ренессансное искусство, несмотря на свое известное типологическое единство, в конкретном художественном проявлении было достаточно дифференцированным. Эта дифференциация отчетливо проявилась в ходе развития ренессансной культуры. Так называемый высокий Ренессанс наиболее полно проявил свои творческие возможности в выражении прекрасного, оставаясь, как правило, чуждым трагическому. Между тем в

эпоху позднего Ренессанса именно трагические конфликты стали важнейшим объектом художественного воплощения, и доказательство тому — творчество Шекспира и Брейгеля Старшего.

По традиции, утвердившейся в эпоху Просвещения, ренессансной культуре обычно дается возвышенная оценка, в ней видят lux in tenebris — свет разума во тьме Средневековья. Однако сусальная идеализация эпохи Ренессанса, представление о ней как о своеобразном рае—мире гармонии и всеобщего приобщения к истине и красоте—ничем не оправдана. В сущности это был один из драматических периодов истории, эпоха резких контрастов, когда яркий свет знания и искусства сопровождался мрачными силами тьмы, проявившими «завидную» волю и активность. Именно тогда, когда великие гуманисты заложили основы рационального знания о природе, обществе и художественном творчестве, силы тьмы с еще большим рвением осуществляли «рационализацию» традиционной «охоты за ведьмами». Борьба с ведьмами, колдунами и прочими «агентами дьявола» была возложена на святую инквизицию, проявившую особую активность именно в эпоху Ренессанса, поставив свою деятельность на «рациональную» и «логически доказуемую» основу. В 1489 г. вышла печально знаменитая книга «Молот на ведьм», ее авторы, доминиканские монахи и профессора богословия Генрих Инститорис и Яков Шпренгер, основываясь на строгих правилах схоластической логики, «теоретически обосновали» существование целой иерархии дьявольских сил, подвергавших порче грешных людей. Авторы обобщили свой многолетний инквизиторский опыт сожжения на костре ведьм, колдунов и «прочих еретиков». Основные положения книги были одобрены Латеринским собором 1514 г. во главе с папой Львом X. А еще до этого книга инквизиторов получила положительный отзыв теологического факультета Кельнского университета. В XVI в. она стала настоящим бестселлером и практическим руководством многочисленных «процессов над ведьмами»; ее

приветствовал знаменитый нидерландский юрист этого века И. Демгудер.

На основании подобного рода книг сотни тысяч людей были лишены свободы, многие из них подвергнуты ужасной казни. В 1580 г. в Париже вышла книга по «демонологии» известного ученого, основателя политической философии Бодена. Вторая половина XVI в. изобилует сочинениями о колдовстве и ведьмах, написанных юристами, как правило, обобщавшими свою мрачную «судебную практику». Великий реформатор Лютер глубоко верил в силу дьявола и в необходимость борьбы против его «земных адептов». По некоторым данным, в течение XVI—XVII вв. в одной только Германии было сожжено свыше 100 тыс. ведьм, а во всей Европе за XIV—XVII вв. насчитывается свыше миллиона осужденных за колдовство (80, 26). Великий мыслитель Джордано Бруно, взошедший на костер в 1600 г. по воле инквизиции и «просвещенной» светской власти, был неодинок в своей трагедии.

Белорусские исследователи, опираясь на марксистско-ленинскую методологию — диалектический принцип историзма, доказали несомненную причастность наиболее ярких страниц общественной мысли, литературы и искусства Белоруссии первой половины XVI в. к ренессансному типу культуры (10; 27; 59; 70; 92; 99; 100; 103). Дискуссионными, по-видимому, остаются лишь вопросы, насколько глубоко проникли здесь ренессансные тенденции, имели ли они под собой твердую социально-экономическую основу, составили ли они эпоху в истории страны или же оказались только элементами новой культуры. Долгое время вопрос упирался в то обстоятельство, что в Белоруссии XVI в. не получила широкого распространения светская поэзия и художественная проза на родном языке, а общественная и философская мысль так и не выделилась окончательно из лона теологии и схоластической ориентации на Библию. Не было здесь столь ярких страниц в области ведущего жанра ренессансного искусства—живописи, вписавшей блестящие стра-

ницы в историю тогдашней художественной культуры Италии и некоторых других западноевропейских государств.

В последние годы изучение ренессансной культуры значительно продвинулось вперед. Постепенно утверждается мысль о ее вариантности, о многообразии ее проявления в рамках известной однотипности и цельности. Общечеловеческий характер этой культуры, чуждой национальной ограниченности и провинциализму, не исключал, а, скорее, предполагал ее специфическое национальное проявление в различных регионах Европы, уже достаточно связанных между собой в торгово-экономическом, политическом и культурном отношениях.

В свете новых научных данных социально-экономическая структура Великого княжества Литовского и Речи Посполитой, в состав которых входила Белоруссия, вполне вписывается в общеевропейскую экономическую систему XVI—XVII вв., хотя и составляет ее менее развитую в экономическом отношении окраину. Считается доказанным факт социально-экономического и культурного подъема белорусских городов XVI в. (81). При изучении истории культуры переходного периода от Средневековья к Новому времени важно учитывать не только внутринациональные и региональные факторы, но и международные связи, которые к XVI в. были уже достаточно стабильными. В условиях частичной культурной интеграции (в ее утверждении важную роль сыграл единый язык науки, деловой и отчасти художественной литературы — латынь) деятельность того или иного писателя, художника или ученого отражала не только запросы своей страны, но и общеевропейские культурные течения.

По мере расширения исследования истории художественной культуры Белоруссии становится очевидным, насколько неточно все еще бытующее представление о неразвитости белорусского искусства XVI в. и о его почти полном упадке в XVII—XVIII вв. Еще дореволюционные исследователи доказали факт высокого развития старобе-

лорусского литературного языка в XV—XVI вв., являвшегося официальным государственным языком Великого княжества Литовского. Изучение творческого наследства Н. Гусовского и перевод его произведений на белорусский и русский языки (3, 1—11; 10; 11; 72) — явление в истории белорусской культуры, сравнимое с возрождением памятников античной культуры в эпоху Ренессанса. Белорусский и литовский народы имели в первой половине XVI в. высокохудожественную светскую поэзию, сравнимую с лучшими образцами тогдашней западноевропейской литературы.

В области архитектуры наряду со сложившейся в XIII—XV вв. белорусской готикой формируется специфический для Белоруссии и Великого княжества Литовского ренессансный стиль, который развивался как в своем чистом виде, так и в синтезе с элементами готики. Возникают замечательные памятники строительного искусства — укрепленные храмы в Сынковичах, Супрасле, Маломожейкове, Новогрудке, дворец-крепость в Мире и др. Средневековая возвышенность в их архитектонике дополняется ренессансной пластической ясностью и красотой. М. Щекотихин, компетентный исследователь истории белорусской архитектуры X—XVIII вв., писал: «В Белоруссию проникали и основательно влияли на нее западные течения гуманизма и Возрождения; начиналась эпоха высокого экономического подъема и вместе с тем культурного расцвета. Вообще же в Белоруссии с некоторым опозданием сравнительно с Западной Европой начинался в это время свой собственный, но тесно связанный с западным Ренессанс. Охватив почти все области культурного развития, он, естественно, не мог обойти также и искусство, и прежде всего проявился в архитектуре, произрастая на корнях предшествующей ему готики. При этом новые связи Белоруссии должны были обусловить и определенные формы его проявления, среди которых на первое место следует поставить достаточно отчетливые и основательные влияния итальянской архи-

тектуры с ее характерными ренессансными формами» (117, 169). Оборонительные сооружения Белоруссии XVI—XVII вв. (например, дворец-крепость в Мире) представляют собой специфический феномен соединения готической и ренессансной архитектуры, не имеющий аналогии в других странах.

Вместе с ренессансной архитектурой возникли и новые течения монументальной живописи, в которых проявились реалистические тенденции. В начале XVI в. Ф. Скорина положил начало широкому развитию одного из наиболее массовых и оперативных видов изобразительного искусства — книжной графике. Независимо от того, был ли наш первопечатник автором замечательных иллюстраций и иных изобразительных украшений своих книг, они несомненно принадлежат к ренессансному реализму в истории художественной культуры Белоруссии.

Важным критерием, определяющим ренессансный характер культуры Белоруссии XVI в., является появление здесь светской поэзии. Первые опыты силлабического стихосложения также принадлежат Ф. Скорине, его современникам и последователям. Наконец, историки музыкальной культуры Белоруссии отметили широкое распространение в XVI—XVII вв. наряду с религиозной музыкой светских кантов и псальм — в своей основе массовой вокально-хоровой культуры как одноголосного, так и многоголосного типа (83, 3).

Возникновение ренессансной культуры Белоруссии подготовлено экономическим и культурным развитием страны во второй половине XVI в. Подлинным же основоположником ренессансного гуманизма как идейного течения был Франциск Скорина — с этим согласны большинство исследователей. Однако в литературе, посвященной данному вопросу, не преодолены некоторые антиномии, вытекающие из ориентации белорусского просветителя не на античную культуру, что было характерно для западноевропейского Ренессанса, а на Библию как своего рода энциклопедию

традиционной науки о мире и человеке, завершенную систему теоретического и практического разума, высшую нравственную философию. Исследовательский пафос обычно направлен на то, чтобы отделить просветительское, ренессансное «зерно» в мировоззрении Скорины от его теологических заблуждений и средневековой, схоластической ориентации на священное писание.

Такое направление исследовательской мысли вполне оправдано, если учесть характерную для ренессансной эпохи компромиссность мировоззрения, склонность ее деятелей соединить научно-исследовательский радикализм с некоторыми формами средневекового религиозного сознания. Однако в ряде случаев слишком прямолинейное противопоставление ренессансного радикализма средневековому традиционализму, излюбленной гуманистами античной культуры — христианской ориентации на Библию приводит к некоторым издержкам и натяжкам.

Исследователи цитируют слова Скорины, которыми он начинает свои знаменитые «предъсловия» к книгам Ветхого и Нового заветов: «Да совершен будеть человек божий и на всяко дело добро уготован». Прекрасные слова! Они, в сущности, были девизом всей его деятельности и могут вообще стать эпиграфом к ренессансной философии. Однако «эпиграф» оказывается «усеченным», в нем пропущено важное указание автора: «...яко святый апостол Павел пишеть» (27, 9). И на самом деле, глубоко гуманистический девиз Скорины — дословная цитата из второго послания апостола Павла к Тимофею (гл. 3, ст. 17). Таких цитат из Библии, особенно из Нового завета, у белорусского гуманиста немало. Они, конечно же, вполне адекватно отражают его мировоззрение; но характеризовать ими его мировоззрение, умалчивая о первоисточнике,— значит занимать непоследовательную позицию.

Возникшая в исследовательской литературе антиномия мировоззрения белорусского первопечатника (Ф. Скорина — ренессансный гуманист, и он же — почитатель Биб-

лии, ищущий в ней ответы на все вопросы теоретической философии и практической мудрости), как и всякая антиномия, может быть решена только посредством диалектической логики, в частности при условии соблюдения принципа историзма. В свете этого принципа Библия представляет собой грандиозный, теологически обработанный синтез древней мудрости, начиная от фольклора, древневосточных философских идей и кончая античной и раннехристианской (в основе своей эллинистической) философией. Основным источником всех переводов Библии на языки всех народов послужила так называемая Септуагинта — древнегреческий свод «семидесяти толковников», осуществленный во II в. до н. э. учеными-эллинистами. Античная культура, дополненная идеями стоицизма и раннего христианства, пронизывает отдельные книги Библии во всех ее переводах, правда, в различной степени — в зависимости от эпохи, страны и соответственной идеологической установки переводчиков. Полный свод Библии, по существу, подытоживает интеллектуально-нравственный опыт всего древнего мира, включая античность. В течение многих столетий господствующая в Европе христианская религия мобилизовала всю сумму этой мудрости для теологического обоснования своих догматов. Основной массе населения эпохи Средневековья и Ренессанса были известны главным образом эти догматы, но отнюдь не первоисточник.

Реконструируя Библию в ее «чистом виде» и на языке своего народа, Ф. Скорина выполнял общую для всех ренессансных гуманистов работу. Ведь не только Библия, но и сочинения античных философов были адаптированы в средние века и приспособлены к христианскому мировоззрению. Подобно тому как аристотелевская «форма всех форм» венчает его грандиозную, в сущности, глубоко реалистическую философию, так и бог — «главный персонаж Библии» витает над ее обширной интеллектуально-нравственной проблематикой и многообразной художественно-образной символикой.

3. Зак. 1772

Франциск Скорина жил в эпоху, когда в Европе началась разработка системы позитивных научных знаний, для обоснования их требовалась традиция, на которую можно было бы опереться. Поиском традиций и занялись в первую очередь ренессансные гуманисты. В ту же эпоху началось бурное развитие светского искусства, которое также было бы невозможным без опоры на предшествующие достижения в этой области, т. е. на античную культуру, впитавшую в себя художественный опыт всего древнего мира.

Как и все деятели эпохи Ренессанса, Ф. Скорина в своей просветительской деятельности был реалистом. Он правильно оценивал уровень общественного сознания на его родине и понимал, что только через посредство Библии возможно усвоение традиций, на основе которых в будущем будет воздвигнуто грандиозное здание науки и искусства. В предисловии «во всю Библию» он писал: «В сей книзе всее прироженое мудрости зачало и конец; бог вседержитель познаван бываеть. В сей книзе вси законы и права, ими же люде на земли справоватися имають, пописаны суть. В сей книзе вси лекарства, душевные и телесные, зуполне знайдете. Ту навчение философии добронравное, яко любити бога для самого себе и ближнего для бога, имамы... Ту научение седми наук вызволеных достаточное» (27, 62). Псалтирь предлагается им в качестве пособия изучения «грамматики», или «по-руски говорячи, грамоты»; логике, или науке о познании истины и заблуждения («розозновати правду от кривды»), можно научиться по книге Иова и посланиям апостола Павла; риторику, или красноречие, лучше всего изучать по книгам Соломоновым (27, 62—63). По книгам Библии рекомендует Ф. Скорина изучать арифметику, геометрию и астрономию.

Исследователи мировоззрения белорусского просветителя-первопечатника не раз указывали на сильные элементы средневековой схоластики в его «учебной программе» (59; 92; 103). Вместе с тем в ней заключена относительная историческая истина. Во многих названных Скориной книгах

обобщен опыт античной логики, риторики, поэзии, античных диспутов и диалогов, и они были важным практическим пособием в школах и университетах эпохи Ренессанса.

Библия в ее эллинистической интерпретации (Септуагинта) является одним из источников не только средневековой, но и отчасти ренессансной эстетики, несмотря на совершенно противоположную оценку ими художественной культуры, особенно изобразительного искусства *. В эстетических взглядах ренессансных гуманистов нетрудно обнаружить библейский субстрат — онтологическую ориентацию на геоцентристскую и гомоцентристскую мировую гармонию. В книге Бытия она выражена в наивно-сказочной, мифологической форме в главе, посвященной «творению мира». В этой «божественной картине мироздания» центральное место занимает земля и венец творения — человек: создав Еву и Адама, бог завещал им царствовать на земле. Гелиоцентрическая система открыта Николаем Коперником в эпоху позднего Ренессанса, однако в общественном сознании она утвердилась лишь в Новое время, следовательно, не была исходным постулатом ренессансного гуманизма.

Между позднеантичной (эллинистической) эстетикой и тем, что мы называем эстетикой Библии, существует взаимосвязь, поскольку древнегреческий свод Ветхого завета (Септуагинта) был выполнен в III—II вв. до н. э. александрийскими учеными, воспитанными на традициях античной культуры, которые «эстетизировали» многие

* Эстетическая проблематика (эстетические понятия, суждения, предпочтения и т. д.) занимает важное место в Библии, однако в ее изучении делаются лишь первые шаги (124, 7—20). Особенно часто встречается категория «прекрасное» (красота, краса), нередки также понятия «возвышенное», искусство, «искусный», ряд других терминов, раскрывающих содержание категорий прекрасного, возвышенного, трагического и низменного. Меньше всего затрагивает Библия сферу комического, хотя имеется ряд аллюзий, относящихся к этому понятию.

понятия древнееврейского оригинала и перенесли в христианский мир элементы античной эстетики, преломленные сквозь призму эллинистической этики и древнееврейской теологии. Возникший же в I—II вв. н. э. Новый завет непосредственно своим возникновением обязан эллинистической литературе и философии.

Созданная на протяжении тысячелетия (VIII в. до н. э.—II в. н. э.) Библия представляет собой сложное и противоречивое культурно-идеологическое явление; в ней нетрудно обнаружить элементы античной, древнееврейской и христианской эстетики, а также многообразные народные эстетические представления. От античной эстетики в Библию вошло учение о мировой гармонии и понятие меры как критерия красоты; от народного миросозерцания в нее проникли представления о свете как источнике красоты, которые позже в христианской эстетике были переосмыслены в духе учения Плотина о красоте и свете как эманации бога. Вместе с тем фундаментальная идея античной эстетики о мере и пропорции была истолкована в теологическом смысле: бог «рассчитал и размерил» свое «произведение» (Вселенную), создал его «согласно меры, числу и весу».

Исходное положение Ветхого завета о сотворении мира богом — источником всевозможной красоты с логической необходимостью приводило к признанию эстетической ценности этого мира. В книге Бытия всякий свой «акт творения» бог оценивает как удачный (добрый, красивый). Причем понятие Септуагинты calós, долженствующее выразить одобрение богом своего творения — мира, означает не только, что мир добрый, удачный, полезный. но прежде всего, что он прекрасный. Поэтому слова одобрения богом творения в книге Бытия, согласно Септуагинте, могут быть переведены в смысле эстетической оценки: «И увидел Бог, что все сотворенное им прекрасно» (124, 12). Поскольку латинское понятие pulchrum (прекрасный) многозначно и означает не только прекрасное в эстетическом смысле, но и все, что заслуживает одобрения и подражания, то в

Вульгате (латинском переводе) оно было выражено словом «добрый», что соответствовало преимущественно этическому, а не эстетическому смыслу раннехристианского мировоззрения.

Однако и слово «добро», или «благо», которым бог одобряет свое творение, по необходимости включало в себя и понятие красоты, поскольку невозможно обратное, т. е. немыслимо, чтобы мир, это своеобразное «произведение божественного искусства», был безобразным. Тем более что понятие прекрасного довольно широко представлено в Библии. Большинство эстетических фрагментов свидетельствуют о премудрости и красоте как об атрибутах бога, воплощенных в красоте мира: «От величества бо красоты созданий сравнительно рододелатель их познается» (Премудрости Соломоновы, 13, 5); «Исповедание и красота пред ним, святыня и великолепие в стиле его» (Псалмы, 95, 5).

Признавая человека созданным «по образу и подобию Бога», авторы Библии вынуждены были сделать вывод о его красоте. И действительно, в ней встречаются великолепные гимны, воспевающие живую, чувственную красоту; это прежде всего шедевр древней поэзии «Песня песней». Красота любимого человека сравнивается в ней с блистательной зарею, прекрасной луною, светлым солнцем, сиянием драгоценных металлов и камней, с произведением искусства («делом рук художника»). Нередко своеобразной мерой красоты служат цветы, птицы, некоторые грациозные животные (олени, дикие козы и т. д.). Это конкретно-образное восприятие красоты шло от фольклора, богато представленного в Библии.

Вместе с тем в ряде книг Ветхого завета содержится противоположная античному учению и народной эстетике идея о чувственной красоте как источнике зла. Красота «запретного плода» соблазнила перволюдей на грехопадение. В книге «Второзаконие» проклинается человек, создающий «изваяния», а произведения изобразительного искусства объявляются «мерзостью». Ветхозаветные авторы вос-

приняли античную скульптуру исключительно с церковных позиций, не разграничивая в них религиозные и эстетические ценности. За вычетом привнесенных Септуагинтой эллинистических элементов содержание понятия прекрасного в Ветхом завете во многом противоположно античной эстетике. Для древних греков вещи имели непосредственную красоту, для Ветхого завета — символическую; для первых красота была преимущественно объектом зрительного восприятия, для второго — равным образом объектом других ощущений: вкусовых, обонятельных, слуховых. Для античной эстетики сущность красоты заключается в гармонии, т. е. в пропорциональном сочетании разнородных элементов, Ветхий завет толкует ее как свойство чистых элементов (огонь, интенсивный свет, чистые цвета и др.). Наконец, для античности красота заключалась в пластической форме, для Ветхого завета — в интенсивности действия, света и цвета. Это принципиальное отличие древнееврейского монотеизма от античного «языческого» мировоззрения рельефнее всего проявилось в отношении к изобразительному искусству: для древних греков скульптура была реализацией их глубоко художественной по своей природе религии и мифологии; наоборот, Ветхий завет строго воспрещал творение «всякого подобия, елика на небеси горé, и елика на земли низу, и елика в водах под землею».

Однако противопоставленные друг другу античная и «ветхозаветная» эстетические системы все же имели общий знаменатель, позволяющий отнести их к эстетике древнего мира, по отношению к которой христианское мировоззрение является качественно новым этапом. Таким общим знаменателем был принципиальный объективизм и, можно сказать, вещевизм эстетики древнего мира (пластичность античной красоты, своеобразный «мистический материализм» Ветхого завета). В ней не было отчетливого противопоставления духовной и физической красоты. В эпоху эллинизма эта противоположность остро наметилась и отразилась на Ветхом завете: в книге Премудростей высшей

ценностью и красотой объявляется идеальное начало (мудрость), которой противопоставляется «ничтожество» зримого мира. Спиритуалистические элементы Ветхого завета были развиты [redacted] ценностную систему христианской трансцендентной эстетики. Из всех родов красоты, известных эллинизму, Новый завет высоко ставил только красоту моральную, духовную. В нем не было специальных эстетических концепций, зато были выработаны критерии, которые должны быть предъявлены к возможной теории прекрасного и науке об искусстве.

Основная антиномия ветхозаветной эстетики (мир прекрасен как божественное творение, но красота и искусство — зло) воспринята христианством в сильно трансформированном виде. Источником красоты и вообще всякого блага был объявлен бог; физическая красота несовершенна и преходяща, она имеет место лишь [redacted] меру сопричастности богу. Изобразительное искусство не запрещалось, поскольку за ним признавалась способность к воспроизведению духовной красоты. Отвергая культовое значение античных изображений языческих богов, христианская эстетика постепенно признала эстетическую ценность античной скульптуры: она реабилитируется специальной статьей Кодекса Юстиниана, согласно которой статуи языческих богов следует оценивать [redacted] соответствии с их художественной, а не культовой ценностью (124, 27). Победа иконофилов над иконоборцами означала утверждение концепции, согласно которой за живописью признавалась способность выразить как бы разлитую в мире «божественность».

На скорининский перевод Библии оказали влияние как античные (эллинистические) источники этой сводной книги, так и общая атмосфера эпохи Ренессанса, повышенный интерес ученых-гуманистов к эстетической проблематике. Большинство содержащихся в Библии оценочных суждений, выраженных понятием «добро» или «добро зело» (в современном русском переводе выражено термином «хорошо», «хорошо весьма»), белорусский первопечатник пере-

вел понятиями «красота», «красный», «красно», «лепо» и т. д. (73, 200). Определения «красивый», «прекрасный» он обычно выражал славянским словом «красный». Однако ряд эстетических оценок, относящихся к красоте внутренней, духовно-нравственной, Ф. Скорина выразил посредством традиционного народно-белорусского слова «краса», сочетая его с рядом терминов, передающих эстетическое понятие возвышенного.

Приведем ряд примеров, поставив вначале фрагменты старославянского и русского канонических текстов Библии, а затем их переводы Ф. Скориной *. **Иов, гл. 5, ст. 3:** Аз же видех безумных укореняющихся, но абие поядено бысть их жилище.— Видел я, как глупец укореняется, и тотчас проклял дом его.— Аз видех безумного укорененнаго, и злоречих *красоте* его. **Иов, гл. 40, ст. 5:** Приими же высоту и силу, и славу же и в честь облецыйся.— Укрась же себя величием и славою, облекись в блеск и великолепие.— Облеци на ся *красу* и на вышиню воздвигнися; и буди славный и *красныя* облецися розы. **Песнь песней, гл. 1, ст. 14—15:** Се еси добра, искренняя моя, се еси добра; очи твои голубиные. Се еси добр, брат мой, и еще *красен.*— О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные. О, ты прекрасен, возлюбленный мой, и любезен! — Се ты *красна* есь, приятелко моя, се ты *красна* есь: очи твои яко голубичии. Се ты *красен* есь, любый мой, и *лепый.*

Иисус Сирахов, гл. 1, ст. 25: Мерзость же грешнику богочестие.— Грешнику же страх Господен ненавистен.— Грешнику же *мерзка есть мудрость.* **Там же, гл. 4, ст. 27—28:** Не возбрани словесе во время спасения. В словеси бо познана будет премудрость, и наказание в глаголех языка.— Не удерживай слова, когда оно может помочь: ибо в слове познается мудрость, и в речи языка — знание.— Не

---

* Эстетические понятия и суждения, не содержащиеся в фрагментах канонического текста Библии или едва намеченные в нем, но отчетливо выраженные в переводах Ф. Скорины, выделены курсивом.

сокрий мудрости своея в *лепоте* ся, по языку мудрость бываеть познана, и разум и умение и учение есть в словах смысленого, и утверждение в делах справедливости. **Там же, гл. 9, ст. 9:** Добротою женскою мнози прельстишая.— Многие совратились с пути через красоту женскую.— *Красы* бо деля женское мнози погибоша. **Там же, гл. 11, ст. 4:** Во одеянии риз не похвалися.— Не хвались пышностью одежд.— Не величайся никогда же в ризах *красных*. **Там же, гл. 18, ст. 18:** Буй неблагодарно поносит.— Глупый немилосердно укоряет.— Безумный *прикро* отмолвит. **Там же, гл. 31, ст. 6:** Мнози падоша злата ради, и бысть пагуба их прямо лицу их.— Многие ради золота подверглись падению, и погибель их была пред лицом их.— Мнози впали суть в грех для набытия злата: и учинена есть в *красе* его погыбель их. **Там же, гл. 43, ст. 1:** Слава высоты, твердь чистоты, зрак небеса в видении славы.— Величие высоты, твердь чистоты, вид неба в славном явлении! — Высокость тверди есть *красота* божия, и *лепота* небесная есть видение славы. **Там же, гл. 43, ст. 27:** И тамо суть преславна и чудна дела его. Ибо там необычайные и чудные дела.— Тамо суть *прекрасная* дела господня.

Плач Иеремии, гл. 4, ст. 1: Како потемне злато, изменися сребро доброе.— Как потускнело золото, изменилось золото наилучшее! — Яко затемнело злато, и променися *краска* наилепшая! **Премудрости, гл. 4, ст. 1:** Лучше безчадство с добродетелию, бессмертие бо есть в памяти ея.— Лучше бездетность с добродетелью, ибо память о ней бессмертна.—О, яко велми *прекрасный* есть народ из ясностью, несмертелна убо есть память его. **Там же, гл. 13, ст. 3:** Ихже аще убо красотою услаждающеся, сия боги возмнеша, да уведят, колико сих Владыка есть лучший: красоты бо родоначальник созда я.— Если, пленяясь их (огня, воздуха, воды, небесных светил) красотою, они почитали их за богов, то должны были бы познать, сколько лучше их Господь, ибо он, виновник красоты, создал их.— В их же то красе кохающеся заботы имели суть, да ведять, иже мно-

гим боли господь их краснейший ест. Красы бо учанитель сия вся сотворил ест.

Приведенные примеры — а их число можно было значительно увеличить — свидетельствуют об усилении эстетических оценочных суждений в скорининских вариантах различных книг Библии.

Эстетические оценки и суждения содержатся также в предисловиях и комментариях Ф. Скорины к текстам Ветхого и Нового заветов. Довольно часто говорит он о совершенстве человека, естественных и государственных законов, знаний, ремесла, искусства и т. д. Песни-псалмы, по его мнению, не только «свята украшають», но и «старым потеха и песня, женам набожьная молитва и покраса, детям малым початок всякое доброе науки» (27, 10).

Перечисляя многочисленную проблематику книги «Премудрости Иисуса сына Сирахова», Ф. Скорина называет также науку о мерности (т. е. о мере). Комментируя правовую проблематику Библии, он среди прочих требований, предъявляемых к законам, называет также их гармоническое соответствие государству и народу: «...подлуг обычаев земли, часу и месту пригожий» (27, 95). Эстетическая оценка прилагается им даже по отношению к четырем евангельским книгам: «Великий Лука Антиохийский, в лекарских науках доктор», по его мнению, «писал о слове божием навышшей, наистей и нарядней, нежели иные», т. е. наиболее глубоко, возвышенно и прекрасно (27, 117).

В своих комментариях Библии Ф. Скорина затрагивает также другие эстетические категории. Он пишет о великих героях, их возвышенных поступках. Идеальный, возвышенный, героический характер он увидел прежде всего в образе Юдифи, жертвующей своей честью и жизнью ради спасения своего города и народа. «Дозволена нам,— пишет он,— сия книга Иудиф чести к нашему научению, абыхом, яко зеръцало, жену сию преславную пред очима имеюще, в добрых делех и в любви отчины не толико жены, но и мужи наследовали и всякого тружания и скарбов для посполитого

доброго и для отчины своея не лютовали» (27, 59). В этом фрагменте, по существу, выражено правильное толкование сущности категорий возвышенного и героического.

Возвышенное в человеке предполагает выход за пределы личных интересов, полная отдача не только своих «трудов и скарбов», но и самой жизни во имя великих, благородных и прекрасных целей. Возвышенное в человеке совпадает с героическим, а героический характер служит важнейшим средством нравственного воспитания, являя собой пример для подражания и научения. Белорусский просветитель объясняет и те мотивы, которым руководствовалась «вдовица Иудиф», жертвуя своей жизнью («выдала ест живот свой на небезпеченство»). Именно здесь, объясняя сущность возвышенного и героического характера, Ф. Скорина произносит свои знаменитые ставшие крылатыми слова: «Понеже от прирожения звери, ходящие [redacted] пустыни, знают ямы своя; птици, летающие по возъдуху, ведають гнезда своя; рибы, плывающие по морю и [redacted] реках, чують виры своя; пчелы и тым подобная боронять ульев своих,— тако ж и люди, игде зродилися и ускормлены суть по бозе, к тому месту великую ласку имеють» (27, 59).

Трагическая судьба, трагизм повседневности воплощены [redacted] библейском образе Иова, воспитательное и очистительное значение которого высоко ценил Ф. Скорина, видевший в нем «образ злострастия и трудов». Подобно тому как «золото искушается огнем», так и человеческий характер терпением и стойкостью. Не называя само понятие трагического, он касается проблемы трагического противоречия, хотя и [redacted] теологической форме: «Чего ради господь бог на добрих и на праведных допущаеть беды и немоци, а злым и несправедливым даеть щастье и здравие» (27, 13).

Говоря о воспитательном значении трагических образов, Ф. Скорина по-своему раскрывает одно из важнейших понятий античной эстетики. Речь идет о катарсисе — освобождении человека от аффектов посредством сопереживания трагическому герою. По его мнению, историю трагической

жизни Иова «всякому человеку потребна чести, понеже ест зерцало жития нашего, лекарство душевное, потеха всем смутным, наболей тым, они же суть в бедах и в немощах положены» (27, 14).

Здесь, в сущности, вскользь высказана глубокая догадка о трагизме повседневности, о трагическом состоянии мира: судьба Иова — «зерцало жития нашего».

Важное место в комментариях Скорины к Библии занимает проблема идеала главным образом применительно к человеческой личности, обществу и государственному строю. Все великие ренессансные гуманисты искали общественные идеалы, многие видели их в героях античности и библейской эпохи. Именно их они воспевали в своих прекрасных живописных полотнах, в скульптурах (вспомним творчество Микеланджело), в стихах и эпических поэмах. Ф. Скорина и здесь не исключение в общей социально-эстетической ориентации. Подобно ренессансным мастерам реалистической по содержанию и форме, религиозной только по сюжету живописи, белорусский просветитель-гуманист видел в библейских образах реальных исторических деятелей, идеальных героев, на примере которых он стремился просветить и нравственно воспитать людей своего века.

Ф. Скорина пишет о мудрых, идеальных законодателях (афинянин Салон, спартанец Ликург, римлянин Помпей), мудрых державостроителях и управителях (Моисей, Соломон и др.), великих героях и полководцах (Иисус Навин, Давид и др.). В его литературном воспроизведении эти титаны мысли и дела столь же реальны и жизненны и в то же время идеализированы, как аналогичные живописные и скульптурные образы в творчестве Рафаэля, Леонардо да Винчи, Донателло, Микеланджело и других великих художников-гуманистов. Проявляя незаурядную по тому времени историческую, политическую и юридическую эрудицию, Ф. Скорина воспроизводит преимущественно светский, исторический аспект Библии.

Идеальным царем, мудрецом и судьей был, по мнению Ф. Скорины, библейский Соломон, потому что всю жизнь «не просил еси собе дней многых, ни богатества, ни же душ врагов твоих, но жадал еси собе мудрости к научению судов» (27, 16). Идеальным царем эпохи эллинизма был Птоломей Филадельф — «милосник науки и мудрости, иже болей избрал оставити в науце и в книгах вечную славу и паметь свою, нежели во тленных великих царскых сокровищах» (27, 22—23). Возвышенным героем изображен у Скорины «воевода людей Израилевых» Иисус Навин — «муж богобойный, справедливый, мудрый, смелый, сильный, цнотливый, грозный и щасливый, и у своих справах чуйный и порадный» (27, 52).

В предисловии к Второзаконию Ф. Скорина, проявляя глубокие по тому времени юридические познания, пишет об идеальном законе как эталоне всех форм государственного и частного права. Основой нравственности и права, по его мнению, является важнейший постулат «естественного права», сформулированный в раннехристианской литературе в форме нравственного категорического императива: «Итак, во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними». Без соблюдения этого закона не было бы возможно никакое общество, в том числе и языческое государство. «Сей закон прироженый написан ест в серци единого кажного человека» (27, 93), только через него каждый человек, имеющий разум, понимает, что не позволено «непослушание, убийство, прелюбыдеание, ненависть, татба (воровство), несправедливость, злоимание, неволя (насилие), досаждение, гордость, злоречение, нелютость, клеветание, зависть и иная тым подобная злая», потому что всякий «таковых речей от иных не хощеть терпети» (27, 93—94). Еще в более совершенной форме этот закон сформулирован в учении Христа: «Возлюбищи ближнего своего, яко сам себе» (27, 94).

Этого абсолютно идеального закона, по мнению Ф. Скорины, было бы вполне достаточно для любого сооб-

щества людей, если бы оно состояло только из людей добрых, соблюдающих его. Но так как человеческое общество несовершенно, ибо в нем много людей злых, не соблюдающих закон сердца, то возникла необходимость в различных государственных и гражданских законах. Они различны по своей форме и языку разных народов, но идеальная сущность их одна: «Абы были права их, или закон, почтивыи, справедливыи, можныи, потребныи, пожиточныи подле прирожения, подлуг обычаев земли, часу и месту пригожии, явныи, не имея в собе закритости, не к пожитку единого человека, но к посполитому доброму (общественному благу.— *В. К.*) написаныи» (27, 95). Эти законы обеспечены принудительной силой государства, и надобность [redacted] них исчезнет только тогда, когда все люди станут «праведниками», т. е. идеальными гражданами: «И вчинены суть права, или закон, для людей злых, абы боячися казни, усмирили смелость свою и моци не имели иным ушкодити, и абы добрыи межи злыми в покои жити могли» (27, 95) *. Все законы, даже самые идеальные, каким был, по его мнению, Ветхий закон Моисеев, вытекают из необходимости («в работу»), только новозаветный закон Иисуса Христа стал законом свободы — идеальной, вечной и абсолютной системой нравственности.

Хотя учение Ф. Скорины об идеальном человеке, обществе и государстве относится к его этическим и социально-политическим взглядам, оно, несомненно, имеет свой эстетический аспект. В нем выражена мечта писателя и мыслителя о совершенстве, об идеальном состоянии мира. Как [redacted] у других тогдашних гуманистов, нацеленность скорининской мысли на идеальное, абсолютное и совершенное не могла не породить утопий. Одна из этих утопий возникла в форме идеализации патриархальной старины как некоей гармонически совершенной самоуправляющейся общины. По

* В этом месте Ф. Скорина ссылается на аналогичную мысль из первого послания апостола Павла к Тимофею.

мнению Скорины, такой общиной был древнееврейский народ после выхода из египетского плена: им, дескать, управляли идеальные судьи, которые «не спрововали суть их, яко цари или властители вышнии, силу имеюще над ними, но яко ровнии и товарищи, раду им даючи и справедливость межи ими чинячи» (27, 115). Вторая утопия — представление в соответствии с апостольским учением о раннехристианских общинах как гармонических сообществах — коммунах: «Народу же веровавшему бе сердце едино и душа едина и имение едино; никто же что от имения своего глаголаше свое быти, но бяху им вся объща» (27, 96). Наконец, утопия просветительская: убеждение в возможности достичь идеального состояния общества посредством постижения истины, добра и красоты.

Во всякой утопии заключен глубокий художественный смысл: она создает идеальный прецедент в прошлом или совершенную модель будущего, формируя тем самым социальную и эстетическую ориентацию тех или иных классов общества, создает систему их ценностей, т. е., в сущности, выполняет функции художественного творчества. Система ценностей Ф. Скорины при всей ее абстрактности и кажущейся наивности ориентировала общественное сознание «людей посполитых» в гуманистическом и демократическом направлении.

В публицистическом наследстве Ф. Скорины содержатся в еще нераскрытой форме некоторые начала литературно-художественной критики, одной из важнейших форм выражения эстетической мысли. Как и другие мыслители Ренессанса, он видел в Библии произведение человеческого ума и художественного таланта, хотя и вдохновенного богом. Уже сам факт комментирования библейских книг, выяснение исторических условий их создания, определение их авторства и основного содержания, предпочтение одних книг перед другими, подчеркивание их познавательной, воспитательной и учебно-педагогической функций предполагает деятельность литературного критика.

Предисловия Скорины к некоторым книгам даже по форме приближаются [redacted] своего рода критическим эссе, имплицитно содержащим [redacted] себе анализ сущности [redacted] функций искусства. В этом плане небезынтересно обратить внимание на скорининскую оценку тех книг Библии, которые по своей содержательной структуре ближе всего к искусству — литературному эпосу (книги Царств, Иисуса Навина, Судий, Руфь и др.), легенде (Бытие, Левит, Числа и др.), художественной лирике (Песнь песней), философскому жанру фольклора (Притчи Соломоновы), философскому эссе (Еклезиаст, Премудрости Соломоновы, книги некоторых пророков и др.).

Ближе всего к художественным формам мышления, конечно же, Псалтирь — собрание положенных на музыку псалмов, распеваемых от библейских времен до наших дней. «А зовется Псалтырь гудба, едина подобна к гуслям. Яко сам царь и пророк поет, глаголя: «Хвалите господа во Псалтыри и [redacted] гуслех!» «И сего для поставил ест царь Давыд четырех великих ереов,— их же избрал от всех людей... абы гудли (играли.— *В. К.*) на Псалтыри пред киотом завета господня и псалмы абы припевели по вся часы» (27, 11). Ф. Скорина высоко ставил художественную форму познания — об этом свидетельствует его панегирик Псалтырю. По его мнению, каждая из книг Библии «едину речь в собе замыкаеть», говорит ли о вечной жизни, о добре и зле, о мудрости, добрых обычаях и т. д. «Псалтырь же сама едина вси тые речи в собе замыкаеть и всех тых учить и все проповедуеть» (27, 9—10).

В этих замечаниях Ф. Скорины содержится интересная догадка о многозначности содержания искусства [redacted] отличие от однозначности научных понятий. В такой же наивно-реалистической форме выражена им мысль о многообразном воспитательном воздействии искусства на человека, о богатстве эстетического восприятия и переживания: «Псалмы, якобы сокровище всих драгых скарбов, всякии немощи, духовныи и телесныи, уздравляють, душу и смыслы осве-

щають, гнев и ярость усмиряють, мир и покой чинять, смуток и печаль отгоняють, чювствие ■ молитвах дають, людей ■ приязнь зводять, ласку и милость укрепляють, бесы изгоняють, ангелы на помощь призывають» (27, 10).

За исключением теологического привеска, эта мысль Скорины об эстетическом воздействии искусства на человека согласуется со светской античной и ренессансной теорией эстетического воспитания. Ведь с точки зрения белорусского мыслителя Псалтирь — произведение искусства, следовательно, его оценка вполне может быть экстраполирована на художественное творчество вообще.

Искусство литературное обращено не к специалистам, а ко всему народу. Раскрывая этимологию книги Еклезиаста, Ф. Скорина называет его по-русски соборник, поскольку его автор «не ко единому человеку ■ ней пишеть, но ко всему собору людей, а не единаго человека мысль и кохание являеть, но всего собора» (27, 30). Искусство, в том числе Библия как произведение «боговдохновенного» творчества, имеет прямой, всем очевидный внешний смысл и глубоко скрытое, внутреннее, символическое значение. В этом плане Ф. Скорина толкует то место из Апокалипсиса, где речь идет о книгах, написанных «внутрь и зовнутрь». Внутреннее, символическое значение доступно только мудрецам, «разумеющих о тайнах превеликих».

Но в книгах есть и прямое, всем очевидное и доступное содержание, «понеже не толико докторове а люди вченые ■ них разумеють, но всякий человек простый и посполитый, чтучи их и слухаючи, можеть поразумети, что ест потребно к душному спасению его» (27, 61—62). Эта двойственная содержательная структура характерна, в частности, для жанра притчей, или, как их еще называет Ф. Скорина, причословия (пословицы), которые, по его словам, «иную мудрость и науку знаменують а иначей ся разумеють, нежели молвены бывають, и болши ■ собе сокритых тайн замыкають, нежели ся словами пишуть» (27, 19). Особенно глубокий и тайный смысл, по мнению Ф. Скорины, содержит-

4. Зак. 1772

ся в наиболее ярких стихах библейской поэзии — в «Песне песней», они «суть трудны ко зразумению», даже превышают «розум людскый» (27, 71). Тогдашняя белорусская художественная культура еще не обогатилась традициями лирической поэзии, а критика была не готова правильно интерпретировать многовековой художественный опыт в этом жанре, содержащийся в «Песне песней».

Таким образом, вполне правомерно говорить о Ф. Скорине как о писателе, в творчестве которого заметны элементы белорусской литературно-художественной критики и философской эстетики. Выше уже говорилось, что в его комментариях содержится смелое по тому времени «эстетическое предпочтение» книги евангелиста Луки перед произведениями других новозаветных авторов. Как литературный критик и комментатор древних текстов, знаток многих языков Ф. Скорина не обошел также анализ литературных произведений, выяснял этимологию ряда имен и понятий (27; 17, 19, 76 и др.). Как издатель-просветитель Скорина положил начало реферированию и аннотированию книг. Так, аннотируя глубоко философскую и в то же время ярко художественную книгу «Притчи Соломоновы», он писал: «Пожиточны же суть сие книгы чести всякому человеку, мудрому и безумному (не мудрому.— *В. К.*), богатому и вбогому, младому и старому, наболей тым, они же хотять имети добрые обычае и познати мудрость и науку» (27, 20).

В публицистике Ф. Скорины содержатся прямые свидетельства о том, что он был знаком с античной философией, в том числе с ее материалистической традицией, однако, как и многие другие тогдашние гуманисты, придерживался убеждения о «двойственной истине» — научной (философской) и религиозной. Религиозная истина является предметом веры, а не логического доказательства. «Кто убо от философов мог поразумети,— писал Ф. Скорина,— абы господь бог словом своим с ни з чего сотворил вся видимая и невидимая (по) старейшине их Аристотелю, глаголюшу: «З ни с чего ничто же бысть» (27, 71—72).

Книги Ф. Скорины как произведения прикладного искусства, а равным образом их богатая графика целиком принадлежат к ренессансной художественной культуре. Этот факт прочно установлен как дореволюционными, так и особенно советскими исследователями (59, 68, 70, 103 и др.). По их мнению, «в художественном оформлении Скорина любит простоту и целесообразность, избегает пустой декоративности»; его иллюстрации, прекрасные заставки, инициалы органически соединяют художественно-декоративное и конструктивно-функциональное назначение. Встречаются изображения обнаженного человеческого тела, что вполне соответствовало эстетике Ренессанса (68, 37). В иллюстрациях к библейским книгам белорусского первопечатника отразилась общая структура основного течения ренессансной живописи и других жанров изобразительного искусства: религиозно-мифологический сюжет и реалистическое ориентирующееся, правда, на идеализацию содержание. В скорининских книгах имеются значительные пласты чисто светского искусства: речь идет о трех портретах Ф. Скорины, о многообразных, утонченно-изящных заставках, буквицах и других изобразительных элементах.

В гравюрах Скорины содержатся элементы народного лубка, народно-изобразительного видения мира и человека. Вообще, некоторые черты фольклорного синкретизма присущи мировоззрению белорусского просветителя. Орнамент его книг оживлен фольклорными мотивами. Его личный герб — эмблема, сопровождающая почти все книжные иллюстрации,— соединение солнца и луны. В этом правомерно усмотреть реминистенции народно-фольклорных эстетических представлений о солнце как источнике жизни, а следовательно, добра, истины и красоты (70, 12—20).

Наконец, ренессансное самоутверждение личности отчетливо отразилось в авторском самосознании: «Я, Франциск, Скорины сын из славного града Полоцка»,— звучит оно гордым лейтмотивом, наполненным и национальным самосознанием. В послесловиях первопечатник называет

себя часто «ученым мужем» или «избранным мужем в лекарскых науках доктором». От средневековой «уничиженности» и анонимности здесь не осталось и следа. Все это — в полном соответствии с общим стилем гуманистического сознания эпохи Ренессанса.

Важным достижением художественной культуры Белоруссии эпохи Ренессанса было возникновение светской поэзии. Прочных стихотворных традиций, развивающихся на основе преемственности и жанровой дифференциации, не возникло ни в Древней Руси, ни позже, в XIII—XV вв., когда шел процесс становления трех восточнославянских народов. Поэзия развивалась главным образом в рамках фольклора, сфера влияния которого в Средневековье была гораздо обширнее, чем в последующие эпохи. «Слово о полку Игореве» и несколько других аналогичных памятников литературы возникли, безусловно, на традициях фольклора, хотя и впитали в себя эстетические достижения средневековой письменности.

Понятие стихов в средневековой эстетике восточнославянских народов применялось не к поэтическому искусству, а к религиозной литературе: оно являлось основным структурным элементом Библии. Библейские тексты записаны в соответствии с их чтением нараспев, с соблюдением музыкально-смысловых интервалов, образующих своеобразную ритмическую систему (просодию), лежащую в основе религиозной поэзии.

В чем заключается гуманистическая миссия светской поэзии? Почему даже искусственные, а нередко и просто примитивные «вирши» XVI—XVII вв. все же несут на себе печать гуманистического мировоззрения?

Ренессансный гуманизм реабилитировал красоту реального мира, а новая художественная культура постигла гармонию бытовой речи. Возникшее в XVI в. силлабическое стихотворчество свидетельствовало о гуманизации литературы: главным ее предметом становился человек, личный духовный опыт, общественные идеалы.

Первые попытки в этом роде искусства имеются у Ф. Скорины: исследователи обратили внимание на несколько его «виршей», выдержанных в относительном силлабизме. В предисловии к книге «Исход» он излагает в стихотворной форме десять «приказаний» (заповедей) Ветхого завета (27, 74).

Однако в первой половине XVI в. светская поэзия на восточнославянской языковой основе не получила развития; для этого не хватало необходимой для всякого искусства традиции. Этот «художественный вакуум» был заполнен латинской поэзией Николая Гусовского и Яна Вислицкого, вписавших яркую страницу в раннеренессансную поэзию трех народов — белорусского, литовского и польского.

Важнейшим художественным завоеванием Ренессанса, безусловно, является создание светской художественной литературы на родном языке. Этот процесс не обошел и Белоруссию. В XV—XVI вв. переводилась на старобелорусский язык и переделывалась в соответствии с местными литературными традициями популярная светская проза — «Повесть о трех королях-волхвах», «Александрия», «Аристотелевы врата», «История о Атыли короли Угоръском», «Повесть о Тристане», «Сказание о Сивилле пророчици» и др. В рамках белорусской летописной литературы возникли элементы светской богатырской повести (70, 36—37). Эта литература способствовала формированию белорусского литературного языка, развивала эстетический вкус, подготавливала публику к восприятию светского искусства. Что же касается светской поэзии на национальных языках, то в первой половине XVI в. она развивалась главным образом в романо-язычных странах, непосредственно опираясь на античные традиции.

Латинский язык в эпоху Ренессанса продолжал выполнять важные научные и литературные функции. В противовес средневековой «вульгате» возрождалась классическая латынь, изучался язык Горация, Овидия и Цицерона, на

нем говорила светская и духовная аристократия, он же выполнял функции «высокой поэзии» в противовес «низким», народным жанрам. Недоступная народу новолатинская поэзия обращалась к среде небольшой прослойки тогдашней интеллигенции. Умение писать латинские стихи, используя готовые художественные формы античной поэзии, считалось обязательным для образованного человека. Архивы сохранили многочисленные ученические упражнения в стихотворстве, записи стандартных наборов рифмических созвучий и традиционных образов с использованием богатых образно-символических ресурсов древнерусской поэзии и античной мифологии.

Как правило, в такого рода стихописательстве было много от ремесленничества, не выходящего за рамки сословных интересов. Исключения возникали тогда, когда разработкой поэтической традиции античности занимались люди талантливые, выходцы из народа, выразители коренных интересов страны. Таким был современник Ф. Скорины, автор выдающейся латинской поэмы «Песня о зубре» Николай Гусовский *. Благодаря переводам И. Семежена и Я. Порецкого это произведение сегодня хорошо известно читателю и существенно дополняет наши представления о художественной культуре и эстетической мысли ренессансной Белоруссии.

---

* Большинство польских исследователей считает Н. Гусовского (около 1480— после 1533) выходцем из Белоруссии (10, 48; 11, 85). В 1520—1522 гг. в составе дипломатической миссии был в Риме. Поэма «Песня о зубре» писалась по заказу главы миссии, покровителя поэта и его друга епископа Эразма Тёлка (Вителиуса) для папы римского Льва X. В 1522 г. во время чумы в Риме Э. Тёлок умер, а поэт вернулся на родину и в 1523 г. издал в Кракове свою поэму. Она трижды издавалась в Белоруссии: в 1968 г. на русском (переводчики Я. Порецкий и И. Семежен) и в 1972—1973 гг.— на белорусском языке (переводчик Язэп Семяжон). В 1973—1974 гг. Я. Порецкий перевел на русский язык другие произведения Н. Гусовского — поэмы «Жизнь Иокинфа» (3, II), «Победа над турками» и ряд стихотворений (3, IV).

Высокохудожественная лирико-эпическая поэма «Песня о зубре» несет на себе известный отпечаток синкретизма: в ее художественной структуре органически вплетены элементы научного трактата, четкой эстетической программы и политической публицистики. В поэме содержится ценная информация о животном мире Белоруссии конца XV — начала XVI в., дано яркое описание жизни уникальных животных — зубров, воспроизведена тогдашняя политическая ситуация, отчетливо раскрыта политическая программа передовых слоев общества. Все эти компоненты объединены поэтической идеей художника — патриота и гуманиста.

Н. Гусовский, бывший княжеский «ловчий» (охотник) и знаток лесного хозяйства, не считает себя профессиональным поэтом. Обращаясь к своему патрону и заказчику, он пишет: «Легче мне справиться с луком, тебе же с пером своенравным, равными быть бы мы могли и неравных искусствах». Всякое мастерство — искусство: такова мысль поэта, целиком согласующаяся с принципами ренессансной эстетики. Искусство литературное — это зеркало природы и человека. Зная хорошо зубра по личному опыту лесника и охотника, поэт изучал его и по книгам, заметив по этому поводу: «Странно, но в книгах его описание не точно, я же не вправе фантазией портить натуру» (10, 52). Он не сомневается, что нередко и вымысел «доставляет ушам наслаждение», но предпочитает истину. Не желая «фантазией портить натуру», поэт вовсе не отрицает роль поэтического воображения, более того, уверен, что только через единство воображения и опыта постигается красота и и правда, которые и гармоническом мире природы совпадают между собой.

Именно при помощи творческой фантазии поэт достиг единства реального и идеального, истины и красоты в художественном воспроизведении родной природы, в создании яркого и глубокого человеческого образа Родины. Поэт начинает с воспоминаний о «музыке лесов», над которой грозно и величественно возвышается зубриная песня:

Вежи смежаю и будто их стойбище вижу я снова:
Девственный ельник, и он притаился миж елей,
Грозный, угрюмый, как лес, как лесная опасность.
Пусть разразится он рыком и в стих мой прорвется рычание
Эхом раскатистым — вот и гармония песни (10, 51).

Принцип подражания природе, логически выводимый из постулата о единстве правды и красоты, не имел в ренессансной эстетике натуралистического смысла, предполагал активное отношение поэта-художника к природе, отбор и обобщение фактов действительности. Важное значение приобретала художественная идеализация явлений природы и общественной жизни как важнейшая форма ренессансной ценностной ориентации. По особенностям своего художественного мировоззрения поэт — реалист и стихийный материалист, он нисколько не сомневается в объективности прекрасного, величественного, героического, комического и безобразного. Однако эстетическое восприятие включает в себя идеализацию как свой принцип, следовательно, без идеализации невозможно ни художественное творчество, ни его адекватное понимание. Художественный образ — это всегда единство истины и идеала.

Именно так понимали искусство ренессансные поэты и художники, именно такова система образов в поэме «Песня о зубре». Воспринимая картины Родины на значительной пространственно-временной дистанции (потомственный лесник и охотник, Н. Гусовский служил тогда в канцелярии посольства), поэт видит их в ярком художественном свете: реальные факты сливаются с их идеальным представлением. Он доверяет прежде всего личному опыту, отклоняя различные домыслы о родном крае, хотя и сам — человек книжный. Он гордится самобытностью своего народа и его культуры:

Древний наш мир изучал я по книгам славянским,
Грамотам русским, написанным греческой буквой.
Вязь алфавита народом для собственной пользы
Взята у греков. Отеческих говоров звуки
К буквам чужим он подладил, оставшись собою (10, 52).

Реальная красота великана-зубра («Мой красавец, лесов наших слава») неотделима от идеального представления о нем как символе величия, рыцарской чести и добродушия («Зубр для людей безопасен. Не тронешь его — не затронет»). Н. Гусовский достигает характерной для ренессансной поэзии высшей пластической выразительности, динамичности и правдивости в воспроизведении уникальных животных белорусских лесов:

Любо глядеть, как он легок в стремительном беге
И по полянам лесным, и по тропкам болотным.
С места рванет он, как будто пращою подброшен (10, 54).

Величественные образы взрослых зверей перемежаются с пасторальными картинами:

В стаде телки — загляденье, резвятся, бодают друг друга,
Мать и подлетков пугая своей шаловливой игрою (10, 53).

Автор находит точные, самые необходимые слова для изображения уникального зверя: «Масти пожаристой — бурая с черной, как будто отсвет закалки горнила минувших столетий» (10, 51). Он с поэтическим воодушевлением воспроизводит красоту лесного пчеловодства, глухариной охоты на зорьке, целительные силы общения с природой:

Ты, красота первозданная трав и деревьев,
Дичь боровая и зверь, что пасется стадами,—
Все вызывает восторг у мужей благородных,
Прибывших после походов в осеннюю пущу... (10, 56).

Н. Гусовский убежден, что общение человека с природой укрепляет тело и закаляет дух, отодвигает старость, продлевает жизнь. Край наш богат и «не одна красота в его море зеленом», в нем множество лучших в Европе товаров — «куньего меха и меда, и воска и дичи» и особенно «сосна корабельная, дуб для поделок, тес для богатых домов — королевствам безлесным».

Образы родной природы у Н. Гусовского ярки и правдивы, однако не лишены идеализации, имеющей конкретную задачу — воспитать у князей, воинов и ■ народе патриотизм, ревностное служение Родине. Поэт жил ■ эпоху, когда при попустительстве европейских держав турецкие феодалы и их вассалы — крымские ханы совершали опустошительные набеги на окраины Великого княжества Литовского. Поэма о зубре должна была способствовать возрождению гражданской ответственности всех «власть имущих». Эту же сверхзадачу имел в виду поэт, рисуя идеализированный образ князя-державостроителя Витовта.

Однако ■ идеализации поэт соблюдает реалистическую меру. Рисуя героическую эпоху князя-рыцаря, в то же время не скрывает, что «он, миротворец и факельщик войн, двуединый». В годы княжения Витовта «лагером было военным каждое поле, а мирное время казалось лишь передышкой миж войнами». Но и в мирное время готовились к войне — посредством охоты на зубров, картина которой ярка и драматична, но далеко не прекрасна. На охоте гибли и звери и люди ■ мучительных страданиях. Поэтому «жестокий ее зачинатель» не отмоет «крови невинной ни с лавров своих, ни со славы» (10, 62). Но если во времена Витовта она диктовалась ■ героическим веком, и необходимостью военных упражнений (князь «своим палашом обнаженным ставил препоны врагам и далеким и близким»), то уже совершенно не одобряется современная писателю охота — забава праздных.

Создав яркую картину охоты, где элементы прекрасного и героического перемежаются с безобразным и комическим, автор соблюдает меру ■ изображении жестокостей. Словами «Хватит убийств! Возбужденная совесть и разум властно велят мне тревогу поднять, ополчиться против разбоя!» поэт приступает к главной мысли своего произведения — обличению христианских государей и князей-феодалов, которые распрями и братоубийственными войнами разоряют родину, предают ее на растерзание врагам.

Драматические картины народных страданий трагической нотой звучат в цикле эпизодов, составляющих основу поэмы. Красота родной земли еще больше оттеняет острые социальные контрасты и трагические противоречия, вытекающие как из общей социально-политической системы, так и из невежества, из жестоких, официально поддерживаемых предрассудков. Поэт задумывается над тем, как «исцелить от недуга» родную землю. Находясь под глубоким впечатлением народных песен и обычав, он писал:

Часто с тревогою думаешь: чем объяснимы
Силы, присущие северным травам и слову,
Песни воздействие мощное? И временами
Кажется все это сказкой волшебной Медеи.

Но иначе воспринимают эту волшебную силу народные предрассудки и церковь, взявшая их на свое вооружение. Я знаю,— говорит поэт:

Что христианская вера сурово карает
Всех колдунов нечестивых, что связаны тайно
С духами зла, подвергая их пыткам и казни,
Как и сообщников, знавших о чарах волшебных,
Но не донесших тотчас же на злых чародеев.
Хватит того, чтоб мирская молва прокатилась:
Ты, мол, колдун и с нечистыми сносишься тайно,
Тут же несчастного схватят и, руки и ноги связавши,
Тащат к высокому берегу и нечестивого — ■ омут (10, 56).

Как относился поэт-труженик к этой ужасной болезни человеческого духа, эпидемии которой были столь частыми в его время,— к «охоте за ведьмами»? По форме он уходит от ответа, заверяя читателя в правдивости этих историй. Но если учесть, что он, конечно же, не мог в поэме, написанной по заказу епископа для главы католической церкви, осуждать предрассудки, ■ «истинность» которых верили многие тогдашние «просвещенные» умы, а также и то, что сама нарисованная картина вызывает чувство глубокого сострадания к невинным жертвам, можно сделать вывод

о несовместимости этого варварства с гуманистическими убеждениями поэта. Справедливость, человечность и другие духовные ценности ставились им превыше всего. В образе Витовта, идеального князя героической эпохи, он чтит прежде всего моральные качества: «Сам справедливый он страстно любил справедливость, тонким чутьем мог угадывать правды приметы». Рисуя картины жестоких охотничьих турниров, поэт делает важную оговорку:

Годы княжения Витовта названы веком
Самым прекрасным совсем не за то, вероятно,
Что возвышала правителя бранная слава.
Нет же, скорее за то, что превыше богатства и счастья
Ставил он духа богатство... (10, 65).

Самому поэту в высшей степени присуще именно это богатство духа — при видимой простоте его поэтического мышления и близости к народному миропониманию. Он сам признается, что испытал мощное воздействие народной песни и родного слова. По мнению Вл. Колесника, «совмещение национальной устнопоэтической и ренессансно-книжной традиции стало основой композиции поэмы, ее лирико-эпической структуры» (72, 93).

В последние годы опубликованы в русском переводе другие произведения Н. Гусовского, в которых поэт, правда, не достиг столь высокого художественного взлета, как в поэме о зубре, но зато уточнил свои мировоззренческие и эстетические позиции. В них раскрывается глубоко гуманная душа поэта, его отзывчивость на страдания народа, непримиримость к жестокости и нравственной глухоте. В стихотворении, посвященном своему покровителю Эразму Тёлку, он утверждает мысль о единстве величественного и трагического, о возвышении человеческого духа через страдания:

Доблесть души закаляется мукой, страданием крепчает,
Прочным становится дух, в испытаниях рождается мощь
(3, III, 179).

Кроме программных стихотворений, отразивших мечту о счастье Родины и народа, о гармонии общества, человека и государства, Н. Гусовский опубликовал в 1525 г. вторую поэму под названием «Жизнь Иакинфа» (3, II, 150—182). Темой произведения послужила подвижническая деятельность и религиозное просветительство польского средневекового монаха-доминиканца, посетившего Русь накануне татаро-монгольского вторжения и жившего некоторое время в Киеве. Поэт и раньше был правоверным католиком; теперь же, когда он потерял во время римской эпидемии чумы своего покровителя (1522 г.) и оказался надолго прикованным болезнью к постели, его религиозные убеждения усилились. Но и его вере никогда не было фанатизма, а религиозное мировоззрение он истолковывал в гуманистическом духе. В поэтическом апофеозе подвижника Иакинфа прочитывается все та же мечта о герое — совершенном человеке, посвятившем всю жизнь служению людям. Даже его наивная вера в возможность чуда, исцеляющего людей, выражает мечту о возможности человеческого счастья на земле, о долге человека защищать обиженных и несчастных. Поэт раскрывает героическое начало в повседневной честной жизни и непоколебимо убежден, что только «простые ступени к высотам ведут» (3, II, 159).

В поэме «Жизнь Иакинфа» содержится интересная деталь, раскрывающая глубокие симпатии Н. Гусовского к Руси, которую он называет своей родиной. Говоря о пребывании Иакинфа на Руси, поэт пишет:

Храмы прекрасные в Киеве-граде увидеть ты мог бы
Во времена Иакинфа богаты и многолюдны.
Многое я умолчу, что вершил на Руси проповедник,
Так как невмочь рассказать о родной стороне столь подробно
(3, II, 165).

Как и поэма о зубре, это произведение Н. Гусовского представляет собой довольно удачное соединение эпико-лирического литературного жанра и социально-философ-

ского трактата, выражающего мировоззренческую, в том числе эстетическую, ориентацию поэта. Вторая часть поэмы — памфлет против Мартина Лютера. Но его полемика весьма своеобразная: основные аргументы против реформации основываются не на догматах ортодоксальной религии, а на эстетико-гуманистическом мировоззрении поэта. Мартин Лютер неприемлем для него в первую очередь потому, что «храмы лишает красы», отвергает церковную живопись и скульптуру и еще «не разрешает торжественных песен о Матери-деве», которая символизирует всеохватывающую любовь к человеку («Кажется, нет человека, которого мать не жалеет»).

Аргументируя свое убеждение о необходимости церковного искусства, Н. Гусовский пишет:

Вот и для этого нам образа́ и орга́ны не лишни,
И по ладам допускаем напевы хоров голосистых;
Уши ленивые песней искусной священной ласкаем,
Чтобы дитя привыкало к прекрасному в ранние годы
(3, II, 174).

Мировоззрение поэта исторически ограничено, поскольку он не мыслит иного пути к нравственному совершенствованию человека, кроме как через гуманистически истолкованную христианскую религию:

Есть ведь единственный путь, подводящий людей к совершенству;
Высшей ступени не знаем, чем поучения Христовы.

Необходимостью нравственного самоусовершенствования оправдывает поэт существование монастырей. Обуздание разрушительных чувств, пишет он, доступно немногим людям, способным отказаться от ложных ценностей и принять на себя страдания. Поэтому лучше в монашеской одежде отдать свои лучшие годы науке, чем распутству.

Н. Гусовский вместе с тем далек от апологетики официальной церкви. Он обличает тиранов: хотя они и держат в руках «найлучшие книги Христовы», но в душе у них

ничего возвышенного. Они забыли о скромности, не видят своей безобразной жизни, направленной на то, чтобы «правдой и неправдой копить богатство». Поэт пишет:

Вот и под именем ложным сокрытого пастыря видим,—
Волка подобие свирепого, иль горделивых безмерно
В крае родном властелинов и беспощадных тиранов
(3, II, 177).

Несомненно, что общественно-политические и литературно-эстетические взгляды Н. Гусовского, несмотря на их религиозную ограниченность, по существу, выражали интересы народа и близкой к нему по своему социальному положению мелкопоместной и служилой шляхты.

К латино-язычной традиции в ренессансной литературе Белоруссии относится также опубликованная в 1516 г. поэма Яна Вислицкого «Прусская война», переведенная Я. Порецким на русский язык (3, I, 161—164). Судя по некоторым фрагментам произведения, воспевающим белорусов — «прославленных храбростью воинов», автор родом из Белоруссии. Поэма посвящена Грюнвальдской битве 1410 г. и прославляет военное содружество белорусского, польского, литовского, украинского и русского народов в борьбе с Тевтонским орденом — ударной силой немецкой захватнической политики на Востоке.

Автору знакомы традиции античного стихосложения, которые он использует для прославления Родины, мирного труда и ратного подвига своего народа. Он как бы с высоты птичьего полета обозревает величественную Родину:

Черная, Красная, Белая Русь — здесь хозяин навеки.
В пойме Донской по соседству с татарами слышны их песни,
Волны Лифляндские, Черное море, границы бескрайни.
Почв неподдатных, целинных землицу крестьяне здесь пашут.
Выспренных гор поднебесных Карпатских вершины сияют.
Сбор урожая обилен, где венгров пределы (3, I, 166—167).

О Белоруссии поэт говорит как о «крае богатом пущей бескрайней, озерной вод гладью, сеющих смерть белорусов, ловко владеющих луком» (3, I, 170).

Воспевая воинскую доблесть народов-братьев, Ян Вислицкий в отличие от средневековых рыцарских поэтов ничуть не идеализирует войну, с гуманистических позиций оценивая ее как грозную необходимость и трагедию народа. Он показывает отталкивающе ужасный образ войны:

Марс здесь оружьем потряс, повернув искаженное злобой
В сторону Польши лицо, что войну означало,
Знаменье страшно несчастий, смертей и насилий кровавых.

Вторая часть поэмы рисует идиллическую картину — торжество победы и свадьбу «седоволосого князя» Ягайло с белорусской княжной Софией Гольштанской. В художественной ткани поэмы заметно творческое осмысление фольклорной поэтики и народных эстетических представлений. Образ горячо любимой в народе княжны-невесты сравнивается с солнцем: «Прелесна найдена дева, знаменита... Нимф и богинь превосходит красой, красу не опишешь. Сонькой ее величают в народе, как солнышко любят». Свадьбу Ягайло с «дочерью Белоруссии», которая «народит королей знаменитых для Польши», поэт изображает как всенародный свадебный карнавал: в замках «поют гусляры... лиры и лютни торжественным звуком перекликались».

Таким образом, в эстетической мысли Белоруссии эпохи раннего Ренессанса, которая несколько условно может быть отнесена к первой половине XVI в., проявились два типологически близких течения. Первое возникло из традиций древнерусской культуры и отразило процесс формирования белорусской народности. Обогащенное достижениями европейской гуманистической мысли, это направление представлено просветительской деятельностью Ф. Скорины. Белорусский первопечатник пытался вывести всю систему духовных ценностей из гуманистически истолкованной Библии — универсальной, как ему казалось, суммы знаний, художественных идей и моральных предписаний, на основе которых возможно просвещать народ, способствуя воспи-

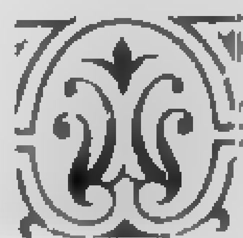
танию целостного, гармонически развитого человека. Эстетический смысл его литературной деятельности — и ориентации общественного сознания на систему общественно-политических, нравственных и художественных идеалов.

Второе течение возникло на основе возрождения античной (латинской) поэзии, ориентированной на воспроизведение трагических конфликтов между идеальными началами (красота родного края, героическое прошлое народа) и суровой реальностью (социальная несправедливость, бесчеловечность общественных отношений, войны). Оно представлено творчеством Николая Гусовского и Яна Вислицкого, с именами которых связан важный феномен ренессансной культуры Белоруссии — становление высокохудожественной светской поэзии. Первые эстетически значимые памятники поэтического искусства не могли появиться на недостаточно разработанном и художественном отношении родном языке. Обращение к классической латыни было исторической необходимостью. Используя богатую поэтическую палитру античной поэзии, Николай Гусовский и Ян Вислицкий ярко и глубоко отразили гуманистические идеалы своего времени.

Ф. Скорина и Н. Гусовский шли различными путями, но в своей глубокой основе их деятельность имела общую основу — демократизм, гуманизм и народность. В идейном плане эта общность их творчества проявилась в отстаивании коренных интересов своего народа; в плане же литературного выявления она выразилась в обращении к народному языку (Скорина) и в органическом использовании фольклора (Гусовский). Центральной эстетической категорией их творчества было прекрасное как выражение ориентации на утверждение общественной гармонии. В то же время в поэзии Н. Гусовского отразились глубинные общественно-политические и мировоззренческие противоречия, ставшие в эпоху позднего Ренессанса источником драматической напряженности и трагической разорванности культуры.

5. Зак. 1772

ЭСТЕТИКА ПОЗДНЕГО РЕНЕССАНСА



Вторая половина XVI — начало XVII в.— один из наиболее драматических периодов в истории белорусской культуры. Обострились противоречия во всех сферах общественной жизни — ■ экономике, политике, религии, в философской и литературно-художественной мысли. Усилилась борьба между основными классами феодального общества, завершился процесс закрепощения крестьянства, участились национальные столкновения. Начался процесс ассимиляции (полонизации) феодальной верхушки Белоруссии, вследствие чего антифеодальное движение крестьян, городской бедноты и мелкопоместной шляхты нередко принимало форму национально-освободительной и антикатолической борьбы. Возникла резкая оппозиция между католицизмом и православием, с одной стороны, и ортодоксальной церковью и ее гуманизированными, протестантскими формами — с другой.

В истории эстетической мысли и художественной культуры это была эпоха позднего Ренессанса — важнейшая стадия перехода страны от Средневековья к Новому времени. Средневековые еретические учения, подкрепленные рационалистической критикой священного писания, соединились с мощным идеологическим движением в форме реформации. В отличие от раннего ренессансного просветительства, основывающегося на вере в достижимость идеальной гармонии между классами и народами, личностью и обществом, поздний Ренессанс характеризуется

разрушением этих утопических иллюзий и упорной борьбой различных социальных групп и мировоззрений за утверждение своих, особенных систем ценностей. В ходе этой борьбы были мобилизованы основные достижения ренессансной культуры — книгопечатание, искусство, литература и вся система тогдашних гуманитарных наук — логика, диалектика (в античном смысле этого слова, т. е. как искусство полемики), риторика, лингвистика, история, этика и теория поэзии.

Эпоха позднего Ренессанса является, пожалуй, самым полемическим периодом в истории общественной мысли Белоруссии. Продолжались традиционные для Средневековья устные диспуты, но они приобрели невиданную ранее актуальность, конкретность и остроту. Однако важнейшей технической основой полемики стало книгоиздательство. Его развитию в Белоруссии способствовала политическая структура Речи Посполитой, обеспечивающая привилегии и права крупным феодалам, шляхте и городским корпорациям, в результате чего издание книг здесь с самого начала было не государственной или церковной монополией, а формой частного предпринимательства. Это имело немаловажные идеологические последствия, проявившиеся прежде всего в секуляризации и рационализации общественного сознания. Сам процесс чтения печатного текста отличается от восприятия устного сообщения — преобладающей формы информации в «докнижную» эпоху: он более рационалистичен, в меньшей степени сопровождается сопутствующим эмоциональным воздействием и внушением, характерным для устной традиции.

Книгопечатание остро поставило вопрос об авторстве, а следовательно, возникла необходимость ретроспективной критики всей предшествующей рукописной книжной традиции в аспекте этого вопроса. Мощным оружием книгопечатания воспользовались просветители-гуманисты реформационного направления: они нанесли чувствительные удары по католицизму, утвердившемуся во второй половине

XVI в. в качестве господствующей церкви феодального общества. Именно посредством книги церковная монополия в области идеологии и школьного дела была основательно подорвана. Но выкованное в эпоху Ренессанса оружие оказалось обоюдоострым: в условиях контрреформации и католической реакции оно использовалось для идеологического воздействия на сознание народных масс.

Особенностью новой стадии ренессансной культуры в Белоруссии было активное «подключение» светской науки и искусства в качестве системы ценностей, стабилизирующей ту или иную общественно-политическую или религиозную идеологию. Деятели реформации ориентировались главным образом на логику и литературную критику как средство опровержения ортодоксальной религиозной догматики. Позже идеологи католицизма, православия и униатства перехватили это оружие, широко использовав философию, риторику, поэтику, архитектуру, музыку и художественную литературу для укрепления пошатнувшегося религиозного сознания. В острой идеологической борьбе эстетическое наследство высокого Ренессанса не могло удержаться на нейтральной, общечеловеческой позиции и оказалось отчасти «растасканным» враждующими лагерями.

Во второй половине XVI — начале XVII в. возникли три основных течения в эстетической мысли: рационалистическое, ориентирующееся на идеологию реформации; национально-патриотическое, базирующееся на восточнославянской культуре; наконец, униатско-католическое, развертывание которого относится к более поздней эпохе перехода от Ренессанса к барокко.

Следует, однако, учитывать условность и относительность этого деления. Хотя эстетическая мысль изучаемого периода еще была далека от своего оформления в самостоятельную науку и, следовательно, сохранила прямую зависимость от других форм общественного сознания (религиозных, социально-политических и иных взглядов), тем не менее она развивалась на основе преемственности и, сле-

довательно, имела свои внутренние закономерности. Основой этой преемственности служила формирующаяся национальная культура — литература, искусство, литературный язык и другие ее компоненты.

Важнейшим культурно-историческим явлением эпохи позднего Ренессанса было реформационное движение, под знаком которого развивалась философская, общественно-политическая и литературно-эстетическая мысль Белоруссии второй половины XVI в. «Культурный смысл Реформации заключался в том, что она способствовала развитию в стране книгопечатания, просвещения, литературы и родного языка... укрепила контакты с культурой других стран и народов, повысила интерес к культурному наследию европейского Возрождения... ускорила идейное самоопределение различных социальных сил, подорвала авторитет официальной теологии и покоящейся на ней схоластической философии... Перелом, который внесла Реформация в характер мышления эпохи, способствовал развитию светских знаний, науки, философии» (99, 27—28) *.

Специфической особенностью реформационного мышления является разработка философской и социально-политической проблематики в рамках полемической литературы, направленной на опровержение основных догматов христианства как господствующей религии. Трудность изучения эстетических взглядов белорусских реформаторов обусловлена тем, что в их литературном наследстве проблемы эстетики затронуты лишь косвенно, поскольку на передний план они выдвинули философско-религиозные и социально-политические вопросы. Полемика сосредоточилась

---

* Философские и общественно-политические взгляды белорусских реформаторов изучены С. А. Подокшиным (99, 26—72; 104). Эстетические взгляды С. Будного впервые анализировались Э. К. Дорошевичем (70, 70—78). Мировоззрение С. Будного исследуется в книге Я. И. Порецкого (100). Задача данного раздела — показать значение реформационного движения в общем контексте истории эстетической мысли Белоруссии.

на своеобразном «треугольнике» философской антропологии — соотношении между природой, богом и человеком. Эта проблематика решалась на основе рационалистической критики Библии, особенно ее новозаветной части. Традиционные средневековые представления о мире, боге и человеке пересматривались путем соотнесения их со здравым смыслом и формальной логикой. В результате этого мировоззрение наиболее яркого мыслителя-реформатора Сымона Будного оказалось принципиально аналитическим, гносеологическим и натурфилософским. В его комментариях к Библии вопрос ставился таким образом: насколько традиционные представления христианской теологии соответствуют объективной истине, здравому смыслу и согласуются ли они с человеческим опытом?

Ренессансные мыслители впервые в истории культуры подошли к книгам священного писания как к феномену человеческого знания. Средневековые теологи также не сомневались в том, что эти книги написаны историческими личностями — пророками и апостолами. Но где источник трансцендентного знания о боге? Внушено ли оно богом или возникло из интеллектуального человеческого опыта? Ответ на данный вопрос имел принципиальное мировоззренческое значение. С точки зрения ортодоксальной теологии библейское знание о боге внушено им самим, служит истиной в последней инстанции, подлежащей лишь толкованию и объяснению, но не концептуальной интерпретации и критике. В этом — вся сущность схоластики и догматизма. Ответ ренессансных гуманистов был принципиально иным, в конечном счете он был обусловлен их пантеистическим мировоззрением. Пантеистическая философия сводит к гармоническому единству трансцендентное и имманентное, божественное и человеческое, сверхъестественное и природное. С этой точки зрения священное писание есть результат духовного опыта относительно предельных оснований мира как единства природы, бога и человека. Поскольку же человеческий опыт всегда конкретно историчен

и относителен, постольку также относительны человеческие знания, касающиеся абсолютных оснований бытия и жизни, зафиксированных [redacted] Библии. Следовательно, священное писание, как и другие книги, может и должно быть объектом изучения и оценки.

С позиций ренессансного мировоззрения подошел [redacted] Библии Ф. Скорина и тем самым подготовил почву для ее рационалистической критики [redacted] эпоху реформационного движения. Не случайно С. Будный ссылался на скорининские переводы Библии (45, 131), отмечая, что он «многому научился из словянских переводов» (45, 129). Преемственность между просветительской деятельностью Ф. Скорины и рационализмом С. Будного несомненна. Но столь же очевидна разница в их оценках библейских текстов. Возможность различных, а по форме даже противоположных методов интерпретации священного писания заложена [redacted] вариантности ренессансного мышления. С известной долей условности можно говорить об «эстетическом» и «формально-логическом» типах тогдашнего мировоззрения. Общим был подход к Библии как произведению человеческого знания. Но знание осуществляется [redacted] двух формах — логико-теоретической и художественно-образной. Ренессансные гуманисты видели [redacted] Библии и тот и другой тип мышления: по их мнению, эта книга является одновременно и литературным и научным произведением. Как произведение художественное Библия заключает в себе систему познавательных образов, обобщающих многообразие смысловых значений; как научно-философский трактат она требует однозначного истолкования.

Для Ф. Скорины характерен целостный, художественно-синтезирующий взгляд на Библию: он видел в ней обобщение опыта всех древних наук и искусств. Его анализ этой книги — преимущественно этико-эстетический, он «выводит» из нее многообразие идеалов и ценностей. У С. Будного довлеет логико-аналитический, текстологический под-

ход к книгам священного писания. Подобно тому как ренессансные ученые-филологи восстанавливали аутентичные тексты античных писателей и мыслителей, очищая их от искажений средневековых теологов-интерпретаторов, так и С. Будный стремился реставрировать первоначальные тексты Библии, искаженные, по его мнению, переводчиками, переписчиками и «еретиками», извратившими истину в угоду своим ложным взглядам (45, 63, 120).

Логико-аналитический подход С. Будного к тестам Библии почти полностью исключал их эстетическую оценку, что соответствовало его общим мировоззренческим принципам. Идеолог белорусского радикального антитринитаризма, отрицающего христианский догмат «троичности бога», С. Будный был последовательным протестантом, а в первый период своей деятельности — сторонником кальвинизма, нетерпимого к «эстетической чувственности». Этим обусловлена фрагментарность его эстетических высказываний, дающих, однако, представление о его отношении к некоторым эстетическим категориям и искусству, и, в частности, к литературному творчеству.

Как относился С. Будный к прекрасному в природе, в человеческом обществе и в искусстве? Известно, что средневековая христианская эстетика не игнорировала эту проблему, видя источник красоты в боге, который, создав мир, не мог не придать ему красоту, гармонию и совершенство. Понятие прекрасного входило в «онтологическое доказательство бытия бога»: как абсолютное совершенство бог включал в себя и атрибут прекрасного. В теологическом сочинении С. Будного «О главнейших положениях христианской веры» (1576) также содержится определение понятия «единого бога, истинного, предвечного, всемогущего, невидимого, мудрого, доброго, бесконечного», который без чьей-либо помощи, «одним только словом своим», т. е. «желанием и приказанием», создал небо и землю, все живое и неживое, материальное и духовное, видимое и невидимое (45, 85).

Атрибут прекрасного, эстетически совершенного в этом определении отсутствует, вернее, целиком поглощен понятием доброго. Мыслитель особенно подчеркивает утилитарный и гуманистический аспект «творчества божьего»: весь мир творец создал «не для себя, а для нас», отдал его во владение человеку. Бог, по его мнению, не только создал мир, но и извечно «каждую вещь через провидение свое питает, защищает, всякую нужду каждого создания удовлетворяет».

Правда, в другом месте, говоря о сущности «духа святого» как бесконечного атрибута божественной воли, С. Будный пишет, что все созданные и создаваемые богом вещи «удивительные, чудесные» (45, 87—88). Однако этим, собственно, и ограничивается его эстетическая оценка действительности. В конкретных оценочных суждениях мыслителя, относящихся к социальной, политической, научной, литературной и всякой другой человеческой деятельности, речь идет о ее полезности или вредности, истинности или ложности, нравственности или безнравственности. В некоторых его высказываниях подчеркивается приоритет общественной и нравственной полезности литературных текстов и несущественность стилистической отделки, или внешнего изящества. Предлагая читателю свой перевод Нового завета, С. Будный писал: «В мои начинания не входило и не входит изложение благородных божественных книг изящной польщизной. Смысл моего замысла заключается в том, чтобы священное писание звучало на языке моего народа истинно, без искажений и человеческих украшений» (45, 146).

Основным объектом внимания С. Будного как теолога была христологическая проблематика, он долго анализировал Библию, стремясь доказать абсурдность предвечности Христа, которого он считал обычным смертным человеком, сыном земных родителей, посланным богом и «усыновленным» им за его совершенство как учителя, пророка и истинного толкователя божественной воли. Называя Христа

правдивым, добрым, благородным, «милостливым» и т. д., мыслитель нигде не присоединяет к нему определений «прекрасный» или других каких-либо эстетических атрибутов. Как известно, с личностью Христа религиозное мировоззрение связывает представление о трагичности земной человеческой жизни. В контексте христианской эстетики этот образ выступает как единство прекрасного, возвышенного и трагического в истинно духовном человеке. С. Будный обычно избегает и этой проблематики, предпочитая трактовку Христа как «божьего слуги», посланного людям для их добра и нравственного назидания.

Вообще христологические представления С. Будного не были столь прямолинейными, как представляется некоторым исследователям (100; 103). В комментариях к Новому завету (1574) он пришел к радикальным выводам об исключительно человеческой природе Христа, по существу, солидаризируясь с основными принципами иудаистской трактовки Библии. А уже через два года в трактате «О главнейших положениях христианской веры» он признал символический смысл понятия о Христе как «сыне божьем», который «среди людей жил в образе божьем, когда неслыханные чудеса и знамения творил, различные немощи врачевал, бесов из людей изгонял, ветрями и морем повелевал»; когда же «за грехи наши» должен был пожертвовать своей жизнью, то был найден обычным смертным человеком, «допустил себя связать, судить, бить, распять и убить». Однако бог воскресил «сына своего единородного», сделал его «нашим пастырем, учителем, вождем, господом, гетманом, царем», через посредничество которого «бог воскресит всех людей и рассудит их, чтобы каждый по делам своим, добрым или злым, соответствующее возмездие получил» (45, 86—87). Таким образом, мыслитель-рационалист гуманизировал и «натурализировал» образ Христа, перевел его из трансцендентного мира в мир имманентный, еще больше приблизил к людям, которым обещана вечная жизнь через приобщение к добру и преодоление зла.

Белорусский просветитель жил в эпоху, когда критика официальной церковной доктрины, по его словам, «огнем пахла» (45, 62). При его жизни был сожжен антитринитарий Сервет, казнены некоторые другие единомышленники С. Будного. Причину злого начала в человеческой жизни он объяснял отчасти человеческой глупостью, несовершенством церкви и государственной власти, отчасти вмешательством дьявола, печать которого он видел в инквизиции, ордене иезуитов и в других антигуманных учреждениях.

Как и Ф. Скорина, С. Будный много размышлял над тем, как воплотить идеалы в реальность. Подобно другим мыслителям-гуманистам, С. Будный уверен в достижимости земных идеалов. Эта уверенность положена им в основу своей социально-политической концепции, намеченной в «Катехизисе» (1562) и подробно обоснованной в трактате «О светской власти» (1583). Орудием осуществления его идеалов должны стать законы божественные (т. е., по существу, нравственные) и гражданские. Через исполнение божественных законов, данных богом в форме десяти заповедей, а позже разъясненных людям пророками и в особенности Христом, каждый человек на земле может достигнуть идеала, стать совершенным и бессмертным. Истинные же гражданские законы служат для создания идеального общественно-политического строя, в котором бы гармонически соединялись личные, сословные, корпоративные, общегосударственные и общечеловеческие интересы.

С. Будный был уверен в том, что апостольское учение дало единственно правильный ответ на вопрос, как должен относиться христианин к светской власти: «Всякая власть от бога» — в этой формуле выражена мысль об исторической необходимости государства и всей системы его институтов, включая карательные и судебные органы. Белорусский гуманист вплотную подошел к буржуазной теории государства как объективации гражданской свободы — социологической концепции, позже обоснованной в философии Гегеля. Власть меча, по его мнению, необходима

потому, что наряду с добрыми людьми немало злых. Ошибаются те, писал он, которые считают за грех быть на государственной должности, наказывать разбойника, прелюбодея или иного преступника. «Но такое милосердие опасно. Лучше проявить милосердие к добрым, чем к их врагам. Ибо тот не жалеет доброго, кто злому волю дает, в результате чего добрый лишается покоя» (45, 17). Необходимость судебных наказаний, войн и других вынужденных («справедливых») форм применения «власти меча», по мнению С. Будного, обусловлена несовершенством людей и захватническими поползновениями тиранов. «Если бы все люди были истинными христианами,— писал он,— то не было бы надобности [redacted] судьях и иных начальниках» (45, 20).

Сильная сторона социально-политических взглядов С. Будного в критике феодального произвола и тирании; его же классовая ограниченность проявилась в осуждении революционных форм борьбы против социальной несправедливости. Самое большее, что допускал раннебуржуазный гуманист, было гражданское неповиновение тем властям, приказания которых [redacted] корне противоречат «божественному закону», т. е. велениям совести. Обращение же С. Будного ко всем гражданам с призывом уважать авторитет «верховного властителя», оказывать почтение начальникам, исполнять их приказания, сохранять частную собственность, чтобы иметь возможность платить подати и давать подаяние нищим, не выходит за рамки бюргерской добропорядочности.

Отношение Сымона Будного к художественному творчеству противоречиво и недостаточно раскрыто в его произведениях. Несомненно, что он был знаком с основами античной поэзии, культуры в целом, как и все тогдашние образованные люди, умел слагать силлабические стихи, о чем свидетельствует его латинская эпиграмма на герб магнатского рода Лесот, предпосланная сочинению «О светской власти» (103, 121—122). Однако как философ-моралист и

протестант он не придавал большого значения художественным формам познания. С. Будный категорически выступал против иконопочитания, а в этой позиции имплицитно заключалось неприятие традиционного изобразительного искусства *. Досужим вымыслом, по его мнению, является превращение икон, церковной живописи и скульптуры в «образ божий»: здесь, как ему казалось, фантазия создает не истину, а фикции и призраки (70, 72). Католическую церковь он обвинял в языческих обычаях — «поклонении деревянным и серебряным идолам» (45, 113), а «канцлера нашего Николая Радзивилла» восхвалял за то, что он приказал очистить храмы от икон (15).

С. Будный резко выступал против отдельных видов народного художественного творчества, особенно против карнавалов, театральных действий, танцев и народной музыки. «Есть грех,— писал он,— слова плюгавые говорить, песни срамоцкие пети, корогоды водити, плясати... бо сие дела к блуду тянуть человека» (70, 72). Из письма С. Будного к немецкому теологу Генриху Буллингеру известно, что он, будучи «проповедником евангелия» в Белоруссии и Литве, вел упорную борьбу не только с народными поверьями и «пережитками язычества», но и со сторонниками православного религиозного обряда, в котором строгий протестант увидел, по-видимому, слишком много элементов, идущих от античного театра (4).

Известный вклад внес С. Будный в литературу и как переводчик, текстолог и критик древних текстов. Он тщательно сличал источники, учитывал научные достижения в области перевода многих ренессансных ученых, особенно

---

* Отсутствие у С. Будного прямого осуждения светского искусства и его косвенная ссылка на античную теорию «мимезиса» позволила некоторым исследователям сделать вывод, что идеолог антитринитаризма был склонен к ренессансно-реалистическому толкованию искусства как «адекватного воспроизведения действительности» (103, 119—120). Однако такой вывод требует более основательного фактического и логического доказательства.

труды Эразма Роттердамского, стремился к адекватной передаче содержания первоисточника, создавал в случае необходимости новые слова и т. д. Здесь, как и во всей своей литературно-философской деятельности, он был противником официальной схоластики и догматизма, выступал за выяснение истины путем свободной, творческой дискуссии. Без этого, полагал он, невозможна подлинная наука, потому что познание осуществляется путем преодоления ошибок и заблуждений.

Белорусский просветитель-гуманист был уверен, что его переводы лучше всего оценят потомки. Всякий перевод, по его мнению, относителен, не может передать абсолютно все оттенки оригинала. В предисловии к изданию Нового завета он писал: «Я вовсе не думаю, будто этот перевод является совершенным и не требует никаких исправлений. Полагаю, что еще никогда не было такого переводчика, который бы достиг совершенства. Даже такой искусный переводчик, как Эразм Роттердамский, пять или более раз переводил Новый завет» (45, 137).

Основная заслуга С. Будного как писателя и мыслителя эпохи позднего Ренессанса — в последовательной борьбе за интеллектуальную свободу. Как один из основоположников рационалистической критики Библии он утверждал прогрессивное для того времени пантеистическое мировоззрение *.

---

* В пантеизме С. Будного, его религиозном радикализме и социально-политическом реализме содержатся элементы стихийного материализма. Однако нельзя согласиться с выводами Я. И. Порецкого, будто бы идеолог белорусского антитринитаризма был «стихийным материалистом и диалектиком» (100, 137), «разбивал кандалы богословия», в некотором отношении даже превзошел Б. Спинозу и развивал «органическую часть» теории Т. Мюнцера (100, 76—78). Как известно, С. Будный был противником народного восстания, следовательно, никак не мог разделять «теории Мюнцера». О диалектике же Будного можно говорить лишь в античном смысле этого понятия — как умение дискутировать, опровергая мнение противников фактическими и формально-логическими доводами. Некоторые

Несомненна заслуга Будного [redacted] развитии белорусского литературного языка. В предисловии к «Катехизису» он призывал белорусских магнатов, чтобы они «не только в чужоземских языцех кохали, але... и того здавна славного языка словеньского размиловати и одным ся бавити рачили» (100, 13).

Намеченная у С. Будного национально-белорусская линия в общественной мысли получила развитие в просветительской деятельности Василия Тяпинского (Омельяновича), мелкого белорусского шляхтича, примыкавшего [redacted] антитринитариям, однако сосредоточившего внимание не на религиозной полемике, а на защите ценностей национальной культуры от польско-католической экспансии. В своем небольшом поместье около Лепеля он организовал типографию, где издал в 1580 г. на свои скромные средства собственный перевод Евангелия на белорусский язык. По мнению Е. Ф. Карского, перевод Тяпинского сделан с польского издания Нового завета, осуществленного С. Будным (74, 37). Как и его предшественник Ф. Скорина, В. Тяпинский подчеркивал прежде всего воспитательную и гуманитарную функцию литературы. В известном смысле его можно считать далеким предтечей белорусской демократической мысли XIX — начала XX в., направленной на возрождение и развитие белорусской национальной культуры.

Василий Тяпинский был свидетелем отречения господ-

исследователи явно преувеличивают атеистические тенденции в мировоззрении С. Будного. Подвергнув рационалистической критике основные догматы христианства, он нанес сильные удары по господствующей форме религии, но в то же время сблизил христианство с иудаизмом (отрицание божественной природы Христа, упор на «единосущного» бога и сближение Нового завета с Моисеевым законом). В книге Я. И. Порецкого «Сымон Будный» приводятся новые документы, свидетельствующие о том, что караимский раввин Исак бен Абрам, автор книги «Укрепление веры», ярый враг христианства и защитник иудаизма, в основном соглашался с Будным, а возможно, и участвовал в подготовке несвижского издания Библии (100, 139—143).

ствующих верхов от традиционных ценностей народа. Именно светских и церковных феодалов обличал писатель в предисловии, написанном к белорусскому переводу Евангелия. В его публицистике получила развитие та сторона ренессансной эстетической мысли, которая была направлена на защиту национальной культуры. Традиции этой культуры он хотел противопоставить денационализаторским тенденциям и католической реакции. Родной язык, утверждал В. Тяпинский, является «окрасой и оздобой» народа, Через триста лет эта мысль станет исходным принципом для широкой борьбы белорусских революционных демократов (Ф. Богушевича, Янки Купалы, Якуба Коласа и др.) за возрождение национальной культуры. Таким образом, история подтвердила подлинный демократизм ренессансных просветителей Белоруссии, отстаивавших на заре Нового времени коренные интересы своего народа.

В публицистике В. Тяпинского часто встречается оценочное понятие «шкаредный» или «скаредный» (безобразное, низменное, отвратительное), им он характеризовал действия князей и церковных феодалов («митрополитов и владык»), пренебрегавших народной культурой, изменивших Родине, отказавшихся от развития просвещения на родном языке.

Как и Ф. Скорина, В. Тяпинский прежде всего заботился о культурном развитии «народа простого, бедного, посполитого». Для него нужна не только элементарная грамотность, но и высшая школа (41, 200—201). В этой связи В. Тяпинский напоминает о первых славянских просветителях, которые написали книги на славянском языке в то далекое время, когда многие другие народы еще не имели своей письменности. Школы надо создавать, по его мнению, на средства духовных и светских феодалов. Нельзя допустить, писал В. Тяпинский, чтобы отчизна погибла из-за отсутствия образования. Но если она вследствие отступничества ее нынешних руководителей от родного языка «до конца згинет», то я готов, пишет В. Тяпинский, «з нею зги-

нути». Исследователи истории белорусского языка отмечают простоту и образность публицистики этого писателя.

Во второй половине XVI в. белорусский литературный язык достиг достаточно высокого развития, чему немало способствовала просветительская деятельность Ф. Скорины, С. Будного и В. Тяпинского. Немаловажным в этом отношении было то обстоятельство, что на белорусском языке велось все государственное делопроизводство, на нем изданы три редакции свода законов — «Статута Великого княжества Литовского», в том числе наиболее пространная редакция 1588 г. Именно тогда, в эпоху позднего Ренессанса, возникло белорусское силлабическое стихосложение. Однако лирика, требующая авторского самовыражения, не сразу пришла в поэзию. Силлабические «вирши» XVI—XVII вв. создавались чисто рассудочным методом по правилам риторики. Это была лишь начальная стадия словесного искусства на родном языке. На первой стадии своего становления «виршевая» поэзия была своего рода словесно-прикладным искусством: она служила декоративным элементом, украшающим княжеские гербы, издания Библии, «учительные Евангелия», сборники законов и т. д. Андрей Рымша, один из первых старобелорусских поэтов, писал эпиграммы на гербы белорусских магнатов (Остафия Воловича, Льва Сапеги, Теодора Скирмунда и др.) и даже зарифмовал краткий церковный календарь под названием «Хронология». Вот несколько строк из нее:

Месяца генвара, по гебрейску тебет, просто стычень:
Чужоземские мудрецы Христа привитали,
Злато, ладан, миру яко пану дали (41, 326).

Основным содержанием эпиграмм А. Рымши было гиперболическое прославление магнатов — покровителей науки и искусства. Посредством ораторского остроумия поэт разъяснял символическое значение их гербов.

Уже в 1529 г. в качестве эпиграммы к первой редакции Статута Великого княжества Литовского были напечатаны

вирши Яна-Казимира Пашкевича, приближающиеся к более раскованному народному стиху:

Полска квитнет латиною,
Литва квитнет русчизною;
Без той в Полсце не пребудешь,
Без сей в Литве блазнем будеш (41, 335).

К позднеренессансной литературе относятся историко-художественные мемуары и эпистолярная литература («Баркулабовская хроника», «Дневник» Федора Евлашевского, письма Ф. С. Кмиты-Чарнобыльского и др.). Письма Ф. Кмиты-Чарнобыльского примечательны тем, что их автор был близок к фольклору; вместо разнообразных ораторских приемов он украшал свой текст народными пословицами и поговорками: «Ни думали, ни гадали», «Коли утопили — топор давали, а выплывши — ни топорища», «Хромого волка за лисицу стало», «Тая баба на двое ворожила», «И каши не хочу, и по воду не пойду» (20).

Коренное отличие «Баркулабовской хроники» от традиционного средневекового летописания заключается в том, что объектом отражения в последнем являются главным образом непосредственно связанные с автором события. Поэтому эмоциональное напряжение этого произведения мемуарной литературы значительно больше, чем в традиционных летописях (74, 203—221). Автор выступает перед нами как белорусский патриот, противник Брестской унии, с болью рассказывающий о военном разорении страны.

«Дневник» Федора Евлашевского, созданный в конце XVI в.,—типично мемуарное произведение, в нем исторические события воспроизведены в личностном, субъективном плане. Рост авторского, субъективного начала — характерная черта литературы периода позднего Ренессанса.

Мемуары Ф. Евлашевского — один из последних памятников светско-белорусской литературы этого периода. В литературе и искусстве первой половины XVII в. все

более заметны черты раннего барокко, которое хотя и противостоит Ренессансу как новое идеологическое и стилевое явление, однако вместе с тем связано с предшествующей эпохой преемственной связью.

Таким образом, если в период раннего белорусского Ренессанса на смену средневековой анонимности и «всеправославной» общности приходит отчетливо выраженное национальное и авторское начало, то для позднеренессансной культуры второй половины XVI в. характерно появление светского стихосложения на родном языке. В период своего становления вплоть до XVIII в. оно было слабо дифференцировано по жанрам, сохранило содержательную и формально-структурную связь с ораторским искусством, еще не достигло подлинной художественности содержания.

Существенно изменились во второй половине XVI в. социально-политические условия развития белорусской культуры. Реформационное движение в стране подорвало церковную монополию в области идеологии, способствовало распространению свободомыслия. Вместе с тем оно вызвало широкую идеологическую экспансию католицизма, выдвинувшего свою ударную силу — орден иезуитов. Используя традиционные схоластические методы пропаганды религии, иезуиты перенесли главный удар на ценности светской культуры, внедряя в школьное преподавание свои концепции философии, поэтики, риторики, широко использовали театральное, архитектурное, музыкальное, ораторское и литературное искусство. Первым иезуитам нельзя отказать в стратегической сообразительности: отчетливо сознавая неотвратимость развития светской науки, литературы и искусства, они поставили себе цель ассимилировать достижения эпохи Ренессанса, поставив их на службу ортодоксальной церкви.

С целью ослабить оппозицию, выступавшую как под флагом традиционного православия, так и в формах протестантизма и национальной культуры, иезуиты стремились доказать непригодность национальных языков для разви-

тия светской науки, просвещения и литературы. В книге «О единстве церкви божьей под единым пастырем и о греческом отпадении от нее» (1571 г.) теоретик иезуитов П. Скарга доказывал, что только на латинском и греческом языке может развиваться наука и литература. «Никогда не было и не будет,— писал он,— какой-либо академии или коллегии, в которой теология, философия и другие свободные науки могли бы развиваться на других языках». Византия, носительница греческой культуры, сама подпала под турецкое иго, следовательно, не может оказать интеллектуальной помощи славянам. На славянском же языке, по мнению Скарги, «никто и никогда не сможет стать ученым» (74, 179). У славян, следовательно, есть только один выход «из состояния невежества» — спешно объединиться с римско-католической церковью и пойти на выучку в созданные ею средние и высшие учебные заведения.

Атака иезуита Скарги на славянскую культуру способствовала появлению полемической литературы, направленной на защиту славянских традиций. Православные полемисты доказывали, что именно эти традиции являются воплощением истины и красоты, следовательно, они жизнеспособны в научном и художественном отношении. Оппозиция латино-католической и польской экспансии сосредоточилась в многочисленных «братствах», которые открывали школы, обучали в них церковнославянскому и греческому языкам. Речь, конечно, шла не только о защите православия. Было совершенно очевидно, что наследники культуры Киевской Руси — восточнославянские народы только тогда смогут сохранить себя, когда выдвинут свою систему духовных ценностей, противопоставив их западноримской экспансии. Этим и объясняется появление светских научных трудов на славянском языке, в частности учебников грамматики, риторики и поэтики.

В 1596 г. виленское православное братство издало «Грамматику словеньску» Лаврентия Зизания. Учебнику предпослано введение, «эпиграмма» и другие обращения к чита-

телю в форме силлабических стихотворений, прославляющих грамматику как «первейшее художество» в системе «семи свободных искусств». Общее влияние ренессансной культуры на мировоззрение автора отразилось в том, что он учел эстетический аспект школьного образования. Грамматика, по мнению Л. Зизания, является началом всякого знания, она достигает своей цели «приоздобляючи и светлый чинячи розум человечий» (12, 3).

Л. Зизанию принадлежит первая попытка создания славянской теории поэзии: в учебник грамматики он включил главы под названием «Перестрога хотячим верше складати» и «О просодии»*. В первом разделе он дает общее представление о метре как основном признаке стихотворной речи. Л. Зизаний стремился приспособить к славянскому языку античную систему стихосложения, в которой ритмическая структура стиха образуется чередованием долгих и кратких гласных. «В метре,— пишет он,— подобает зрети качеством количество слогов и речений, сиреч аще изрядное речение ест, аще слог долгий, или краткий ест» (12, 4 об.). Одновременно Л. Зизаний учитывал опыт польского и белорусского силлабического стихосложения, введя понятие рифмы, не характерной для античной поэзии.

В понятии просодии Л. Зизаний различал два значения. В узком значении «просодия» — это «ударение гласа письменного» над слогом. «Слог есть снитие (слияние.— *В. К.*) гласного и согласного». В широком смысле просодия отождествляется с «припевом», или «припелом»,—важным понятием античного стихосложения, выработанного практи-

---

* «Грамматика» Л. Зизания получила освещение в работах языковедов, однако ее разделы по теории стихосложения исследуются впервые. Советским теоретикам поэзии работа Л. Зизания, по-видимому, неизвестна. А. Квятковский в «Поэтическом словаре» (М., 1966) пишет, что первая попытка в истории русской поэтики ввести в теорию и практику античные стопы принадлежит М. Смотрицкому. Однако «Грамматика» Смотрицкого впервые опубликована в 1618 г., т. е. через 22 года после учебника Л. Зизания, и в отношении теории поэзии лишь детализировала то, что было сделано Л. Зизанием.

кой эпической поэзии, когда стих органически соединялся с его музыкально-напевным произношением. Античные стихи не читались, а «скандировались» посредством интонационного выделения долгих слогов. Через византийскую культуру эта практика перешла в Древнюю Русь: структура античного стиха перенесена на Библию, отрывки из которой до сих пор в православном богослужении читаются в традициях античной просодии. «Припело есть,— пишет Л. Зизаний,— имже припеваем читающей, или ударяем гласом на них же требе слозех». Он различает шесть типов стихотворного припева, или просодии,— «острая, вария, тяжкая, облеченная, краткая, долгая».

В грамматике Л. Зизания рассматриваются основные типы светского классического стиха — героический, эллегический и ямбический. Под героическим («ироическим») стихотворным размером Л. Зизаний понимал шестистопный стих, который «приемлет в первом и втором, и третьем, и четвертом, и пятом пределе или дактыля, или спондея; в шестом же — или спондея, или трохея» (12, 89—90). Другое чередование этих же стоп составляет структуру эллегического стихотворного размера. Ямбический стих состоит из сочетаний спондея, ямба и пиррихия. Понятие стихотворной стопы Л. Зизаний обозначал терминами «предел», или «нога» *. Метрическое, или стопное, начало, равносложие и рифма лежали в основе силлабического стихосложения.

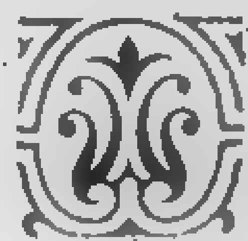
---

* Понятие «нога» (от него современное «стопа») произошло от своеобразного метода составления и чтения стихов в школах XVI—XVIII вв., где «стихописание» было обязательным учебным предметом. Учащиеся, составляя стихи вслух под руководством учителя, меру слогов отбивали ногой, а на пальцах рук отсчитывали количество слогов. По поводу такого обучения стихосложению русский поэт К. Истомин писал:

Учащие пиитику,
Творят стихи песней клику
В мере слоги и ногами
Степеней счет и перстами (75, 260).

Таким образом, поэтика Л. Зизания представляет собою краткий конспект античной системы стихосложения с некоторыми поправками, продиктованными опытом силлабического стихосложения. Ее появление свидетельствовало о приобщении «греко-восточных» культурных традиций в Белоруссии к светским, античным и ренессансным формам литературы и искусства.

ОТ РЕНЕССАНСА К БАРОККО



Барокко как эстетическая система и стилевая форма художественной культуры восточнославянских народов в последние годы все больше привлекает внимание исследователей. Его становление и развитие в Белоруссии происходило в период усиления католической экспансии и контрреформации, вызвавших обострение социально-политических противоречий в стране и развертывание национально-освободительной борьбы. В этих условиях формируются два типа барокковой культуры — западноевропейский и восточнославянский. Первый образовался на основе традиционных для белорусской культуры XVI—XVII вв. западноевропейских форм литературы, науки и искусства, его носителем обычно выступали различные католические организации—школы, монастыри, особенно орден иезуитов. Второй, или восточнославянский, тип возник из своеобразного синтеза традиционной древнерусской культуры и некоторых достижений западноевропейской науки и искусства.

Типологические черты барокко более отчетливо проявились в его западноевропейском варианте, однако они обнаруживаются также в восточнославянской (белорусской, украинской и русской) культуре XVII — начала XVIII в. Для искусства барокко характерна преувеличенная, несколько холодноватая пафосность, аллегоризм, контрастность образов, незавершенность («открытая форма»), декоративность. Сюда же относятся тенденции мистицизма и аскетизма, соединенные с элементами натурализма.

В новой системе художественных взглядов меняется отношение к мифу: если ренессансный гуманизм использует структуру и содержание античных мифов для постижения действительности, то барокко начинает мифологизировать саму действительность (89, 199). По мнению некоторых исследователей, барокко представляет собою синтез Ренессанса и Средневековья (101, 193).

Эстетика барокко не принимала новой философии, связанной с экспериментальной наукой и математикой. Она, в частности, была противницей картезианства. Мыслитель эпохи барокко на Украине и в России Стефан Яворский молитвенно обращался к памяти Аристотеля, догматизированный авторитет которого был серьезно подорван рационалистической критикой уже в эпоху Ренессанса (101, 168). В лозунге «Назад к Аристотелю!» следует, однако, видеть не только попытку возродить средневековые традиции, но и гуманитарный характер мировоззрения барокко, коренным образом отличающий его от новой натурфилософии, ориентированной на естествознание и математику в решении вопросов этики, эстетики, антропологии и психологии.

В трактовке сущности прекрасного частичный поворот барокко к Средневековью обнаруживается в возрождении (правда, на несколько иной основе, обогащенной ренессансным опытом) идеи о «боге-художнике», сотворившем мир — совершенное произведение искусства. У М. К. Сарбевского эта идея еще близко соприкасалась с ренессансным понятием художественного творчества. У наиболее яркого представителя «восточноевропейской» разновидности барокко Симеона Полоцкого поэзия сравнивается с искусным «цветовертником» — богом, украшающим землю всяческими растениями и цветами (26, 106). В своих программных «виршах» С. Полоцкий раскрывает творческую сущность поэзии путем отождествления слова как ее первоэлемента и божественного слова — Логоса, творящего мир из ничего. Здесь явно чувствуется влияние характерной для барокко теории поэтического остроумия, предпи-

сывающей совмещать смысловое значение достаточно отдаленных друг от друга понятий. В творчестве С. Полоцкого (и в меньшей мере у Афанасия Филипповича) некоторые признаки барокко проявились также в стиле: витиеватость (так называемое «плетение словес»), замысловатая фигуративность стихотворных строк и т. п.

Гуманистический аспект искусства барокко отчетливо просматривается в усилении личностного, а в поэзии — лирического начала. Ориентированное прежде всего на всеобщее (бога, человечество, общество, государство и т. д.) новое художественное направление в то же время постоянно вращается вокруг авторского «я», выступающего, говоря аристотелевской терминологией, «действующей» и конечной причиной произведения.

Основной формой выражения эстетических идей в барокковой культуре были разнообразные практические руководства по ораторскому и поэтическому искусству. Ранние произведения такого рода еще сохранили содержательную связь с ренессансной эстетикой, и некоторые из них (например, труды М. К. Сарбевского) отличались теоретической основательностью. Для более поздних курсов по риторике и поэтике характерен известный формализм, описательность бесконечных дефиниций и классификаций, чрезмерная детализация, эклектизм и эпигонство. Авторы этих трудов, как правило латинских рукописей, проявляли больше остроумия, чем научной глубины. Однако и в таких трудах, обычно школьно-прикладного характера, встречаются интересные и отчасти самостоятельные эстетические суждения и оценки *.

На границе между Ренессансом и барокко формировались элементы поэтики Мелетия Смотрицкого, содержащиеся в его «Грамматике словенской» (1618). В них развива-

* Доказательством этого может служить изданная в 1973 г. Институтом философии АН УССР поэтика профессора Киево-Могилянской академии М. Довголевского под названием «Сад поэтический» (1736—1737).

ются и детализируются основные положения краткой поэтики Л. Зизания, однако с некоторыми уточнениями и дополнениями. М. Смотрицкий дал более широкое определение просодии как общей теории стиха: «Просодия учит метром или мерою количества стихи слагати» (39, 12). В главе о просодии он воспроизводит версию М. Стрыйковского, согласно которой древнеримский поэт Овидий, сосланный в землю «сарматских народов», освоил их язык и «славенским диалектом за чистое его красное и любоприемное стихи или вирши писавша» (39, 331). Эта легенда понадобилась М. Смотрицкому для подтверждения своей уверенности в том, что можно научиться «стихотворну художеству в славенском языце».

Основными элементами стиха, по мнению М. Смотрицкого, являются слоги (долгие, краткие, двувременные, передние, средние, последние) и стопы («ноги»). Опираясь на античную теорию стихосложения, М. Смотрицкий насчитывает сто двадцать четыре различных типа стихотворной стопы. Из них он избрал для анализа двадцать восемь наиболее распространенных. Каждая стопа имеет свою степень, или меру, т. е. твердо установленное количество слогов. Согласно мере, стихотворные «ноги» (стопы) делятся на двусложные (ямб, спондей, трохей, пиррихий), трехсложные (дактиль, анапест, амфибрахий, влахий и др.) и четырехсложные.

Элемент барокко в поэтике М. Смотрицкого просматривается в сближении художественных средств поэзии и красноречия. Речь идет о разделе под названием «О crpастех речений», т. е. о фонетической и морфологической инверсиях, применяемых с целью придать стихотворению или ораторской речи выразительность и определенное смысловое значение. «Страсть речений,— пишет он,— есть речения измена меры ради стихотворны бываемая» (39). Все «страсти речения» бывают двух родов — «изобилия и скудности». К первым относятся «приложение, усугубление, напряжение, распространение, разделение, вмещение, удвое-

ние, придание, припятие»; ко вторым — «отложение, отъятие, ослабление, стиснение, спряжение, изятие, уятие, улишение, отнятие». Пример первой «страсти изобилия», т. е. приложения: прелесть вместо лесть, примрак вместо мрак, премудрость вместо мудрость и т. д. Пример первой «страсти скудности», т. е. отложения: плот вместо оплот, мение вместо имение, зраст вместо возраст и т. д.

В плане идеологической борьбы с иезуитской духовной экспансией труд М. Смотрицкого был ответом Петру Скарге, который утверждал, будто бы славянский язык не пригоден для науки и поэзии, поэтому «на нем нет и быть не может ни грамматики, ни риторики» (71, 20). Грамматика и поэтика Л. Зизания и М. Смотрицкого преподавались в школах при православных братствах, созданных в Могилеве (1597), Бресте (1591), Минске (1592), Пинске (1633), Орше (1648), а также в тогдашних центрах славяногреческой культуры — Киеве, Вильно и Львове.

Идеологический дуализм культуры барокко, выросший на основе частичного согласования традиций Ренессанса с системой средневековых духовных ценностей, отчетливо проявился в мировоззрении Симеона Полоцкого. Его философские и эстетические взгляды формировались в Киево-Могилянской академии, в деятельности которой доминировала тенденция к ассимиляции западноевропейской науки в интересах национальных культур восточнославянских народов. Основоположники этой школы стремились усвоить гуманитарную культуру Западной Европы, преодолеть средневековый традиционализм и формализм восточнохристианского мира, сохранив при этом незыблемость его основных мировоззренческих постулатов и национальных ценностей.

Тенденция к активному синтезу восточнославянских и западноевропейских культурных традиций на основе сохранения местных духовных ценностей проявилась в деятельности Ф. Скорины, затем продолжалась в творчестве писателей и мыслителей второй половины XVI — начала XVII в. (А. Рымша, Л. Зизаний, М. Смотрицкий и др.).

Научные, теологические и литературные труды С. Полоцкого завершают этот культурно-исторический круг: после него начинается период неосхоластики, в противовес которой и отчасти внутри ее самой формируются предпосылки нового культурно-исторического этапа — эпохи Просвещения. Белорусско-русский поэт-силлабист был типичной фигурой этой переходной эпохи.

Светское творчество С. Полоцкого широко исследуется не только в нашей стране, но и за рубежом; его же теологические сочинения известны только узкому кругу специалистов. Между тем вне этих сочинений невозможно описать восточнославянский тип барокковой культуры, ориентированной на синтез двух диалектически противостоящих друг другу систем духовных ценностей — средневеково-религиозной и ренессансно-гуманитарной. Теоретические выводы, сделанные на основе только светских произведений писателя, не вполне адекватно отражают тот тип культуры, к которому он принадлежал: исследователи иногда упускают из виду его общую мировоззренческую концепцию, акцентируя внимание на просветительских и реалистических элементах в его творчестве (13, 226—227; 99, 126—135). Бесспорно, светское творчество С. Полоцкого, его поэзия и красноречие относительно самостоятельны по отношению к его теологическим взглядам, являясь объектом главным образом литературоведческого изучения. Требования же, предъявляемые к философскому анализу, весьма специфичны: речь идет о необходимости целостного, концептуального взгляда на творчество, обусловленное мировоззрением писателя.

Эстетические принципы С. Полоцкого в конечном счете сводятся к исходным позициям христианской эстетики в ее гуманистической интерпретации. Проблема человека занимает центральное место в его творчестве, а этим предопределена и структура его мировоззрения, ориентированного скорее на ценностное, чем на познавательное отношение к бытию: мыслителю не столь важен вопрос, что первично,

материя или сознание, его интересует, какой из этих компонентов бытия более ценный. Ответ на этот вопрос содержится в его обширном (1400 страниц) сборнике проповедей «Обед душевный» — своеобразном комментарии [redacted] Библии, главным образом к ее новозаветной части.

Несколько раньше идеи этой книги были намечены [redacted] полемическом сочинении «Жезл правления», обличающем раскольников и других «еретиков» и защищающем модернизаторские начинания патриарха Никона. Эстетическая проблематика занимает важное место [redacted] этих книгах: сущность прекрасного и других эстетических категорий, проявление красоты в различных сферах бытия, главным образом [redacted] человеческой жизни, соотношение между духовной (внутренней, нравственной) [redacted] внешней (формальной, чувственно воспринимаемой) красотой, прекрасное и безобразное, красота [redacted] правда, возвышенное и героическое, нравственная ценность трагического, комическое и низменное, мера как основа гармонии [redacted] человеческой жизни, религиозное и светское искусство — вот неполный перечень объектов, прямо или косвенно затрагиваемых [redacted] теологических сочинениях С. Полоцкого.

Просматриваются три основных источника эстетических взглядов писателя: раннехристианская литература, античная, главным образом эллинистическая, эстетика и фольклор. Соотношение между ними сложно и противоречиво — от гармонического единства до очевидного диссонанса. Доминирует религиозно-христианская концепция, вернее, умеренное, лишенное спиритуалистических крайностей направление в средневековой эстетике, которое позже эволюционировало в одну из концепций ренессансной теории художественного творчества. Фрагменты античной и народной эстетики чаще всего имеют чисто прагматическое назначение — служат аргументами для обоснования религиозной системы ценностей.

Представление С. Полоцкого о мире иерархично, начиная от основания бытия и кончая всеми атрибутами и акци-

денциями человеческой жизни. Сциентистско-отвлеченное философствование для него чуждо: в центре мира он ставит вселенскую человеческую жизнь, духовной субстанцией и объединяющим началом которой является триединый бог. В системе этой концепции человек выступает связующим звеном между материей и духом, природой и богом, а это отчасти напоминает картезианский дуализм. Однако С. Полоцкий придает ей отчетливо иерархический, ценностный характер. «Низшая часть человека,—пишет он,—хлебом питается... о вышней части печется с вышних сошедый» (24, 5). Доказывая двойственность субстанции, Симеон Полоцкий ссылается на античных философов, прежде всего платоников, а также приводит логический довод: «Ибо аще есть тварь весма плотская, и сложенная из плоти и духа, всячески нужда есть быти твари и чисто духовней». А если дух есть в отдельных существах, то он должен быть, по его мнению, и во всей вселенной (24, 222).

Гуманистический аспект эстетики С. Полоцкого проявился в ее антропологической направленности: источником прекрасного для него является не абстрактное божественное первоначало, а личность Христа как зримый образ бога-человека. Подобно тому, писал он, как солнце является источником телесной жизни и красоты, так сверхчувственное солнце Христос — воплощение высшего духовно-нравственного совершенства. «Аще любим красоту, что краснее есть Бога. О нем же и плоть приемшем пророчеся: красен добротою паче всех сынов человеческих. Божей красоте дивится луна и чюдится солнце, ибо та без конца паче всякую красоту всех вещей видимых и невидимых превосходит, нежели солнечное сияние всех звезд блистание преодолевает» (24, 285 об.). От бога нисходит красота на небо и землю, от него же «во всех цветех различная красота, и благовоние, и сила» (24, 575).

Продолжая традиции древнерусского ораторского искусства, писатель трактует весну как символ возрождения преходящей красоты природы, а праздник пасхи — как

возрождение истины, правды и вечной духовной красоты: «Явился цвет селный и крин юдолный Христос Господь: его же вчера коса смертная пасекла бяше, днесь же паки прозебает... Прозябает краснее луны, и светлее солнца, и благовоннее всех аромат всего мира... О дне прекрасного и пресветлого, нечювствованного солнца лучес сияния..!» (24, 1 об.). В земной жизни Христос воплощал идеальный образ человека: он жил среди простых тружеников, апостолов избрал «не от князей мира и вельмож, но от смиренных художник (ремесленников.— *В. К.*)», своим учением возвестил абсолютные ценности жизни — истину, добро и красоту; своим же воскресением победил господство безобразного начала в жизни — жестокости, угнетения, человеконенавистничества, преодолел самую основу безобразного — смерть. Воплощением высшей красоты наряду с Христом является Дева Мария: она «вся бе позлащенна духом и другими бисеры даров духа пресвятого улепотствованна», т. е. украшена (24, 278).

Понятие прекрасного, согласно С. Полоцкому, входит в определение сущности бога, содержащего в себе «бесконечную мудрость, благость, истину, милость, красоту, богатство и что-либо благое вымыслитися может» (24, 284). Земной мир и его венец — человек создан богом добрым и прекрасным. Первородный Адам рожден «в лепоту, ибо он есть первый в человецех, божиею созданный рукою, дары преизящными украшенный» (24, 413). Красота, по мнению С. Полоцкого, является составной частью вечных или небесных благ (22, 1). Мир создан богом «в предивном согласии», диссонансы же вносятся по злобе или неведению (22, 12). Злое и безобразное, по его мнению, привнесены дьяволом и свободною волей человека.

С. Полоцкий строит такую иерархию прекрасного, согласно которой всякий более высокий уровень бытия содержит в себе все атрибуты красоты низших уровней существования и сверх того еще качественно высшую степень эстетического совершенства. «Тако и Господь Бог содержит

в себе красоту всех созданных, видимых же и невидимых; превыше тех имать и иныя бесконечныя, без конца изряднейшия... Воистину убо совершеннейшая красота и всех красот украшение есть в Господе Боге. Всякая же созданная красота не точию по дробну, но и купно слученная в сравнении с божиею красотою есть яко капля едина в противу всему океану, паче же и того менше: ибо капли со океаном есть некое аще нами и непостижимое уравнение. Красо́ты же созданныя с несозданною бесконечное есть разстояние». Этой несоизмеримостью реального и идеального, относительного и абсолютного мыслитель объясняет стремление людей вверх — к совершенству: «Оттуду убо есть, яко никоею красотою ум наш на земли довольствуется, но всегда лучших ищет, дондеже достигнути ему оныя красо́ты красот бесконечныя, яже едина желание наше насыщает и исполняет. О красото́ непостижимая! О доброто́ неизреченная! Кто ми отверзет очеса, да виджу тя; кто ми просветит зеницу, зрю тя» (24, 285—286).

Говоря о прекрасном в природе и человеческой жизни, С. Полоцкий четко различал внешнюю, или материальную, красоту, сводимую, по его мнению, к ряду формальных признаков — симметрии, яркости, блеску, насыщенности цвета, гладкости, чистоте, приятной форме, мерности и т. д., и красоту духовную, содержательную, вызывающую особого рода духовное наслаждение от восприятия истины, мудрости, добра и высоконравственной жизни вообще. Соотношение между этими видами красоты трояко: они могут быть нейтральными как два ряда независимых друг от друга явлений; чувственно воспринимаемая красота бывает также внешним проявлением внутренней красоты; наконец, между ними нередко возникают противоречия, и в таком случае чувственная красота переходит в свою противоположность—безобразное («скаредность») и отвратительное («мерзость»). Во всех случаях С. Полоцкий признает познавательную ценность эстетического, в том числе чувственной красоты. «Полезно есть,— писал он,— рассуждати... и о

украшении, деемое плоти» (24, 214 об.). Но, стремясь к быстротечной физической красоте, люди нередко лишаются «красоты небесныя и райския» (24, 493 об.).

Мысль о двух типах красоты положена в основу ряда стихотворений писателя. В одном из них он писал: «Внешнюю красоту есть любезно зрети, бог же внутреннюю велит нам имети, сиречь доброты,— тыя ему любезны, суть бо небесны» (26, 133). Однако в реальной действительности зачастую бывает наоборот: «Доброта не зрится, красная риза паче человека чтится» (13, 247).

Используя приемы фольклорной эстетики, С. Полоцкий изображает духовную красоту как свет солнца, луны и звезд, как сияние золота, серебра и драгоценных камней. Ясный весенний день символизирует прекрасное, а ночь и безводная пустыня — безобразное. Великолепие храма, украшенного различными искусствами, подводит нас к восприятию божественной красоты. Говоря о христианской любви как высшем выражении человеческой красоты, писатель воспроизводит ее аллегорический образ, созданный Иоанном Богословом: любовь предстала перед ним «в виде краснейшия девицы, и светом блестящияся солнца паче, на главе венец от ветвей масличных... имущая крыле злате, описанная отовсюду красотою и препоясанная, лице имеющая светлое и красное, перната есть и легка» (24, 257). Украшение золотом и бисером — внешнее выражение внутреннего совершенства (24, 278). Красный и белый цвет знаменуют красоту, любовь к бытию и человеческую чистоту (24, 327 об.). Кто преодолел соблазн богатства и украсил себя добровольно нищетою, тот «блистает, аки злато, сияет, аки бисер, цветет, аки рожа (роза.— *В. К.*)» (24, 383 об.).

В системе античного и ренессансного мировоззрения красота в содержательном аспекте совпадала с истиной, нравственностью, с благом вообще. В эпоху барокко возрождается средневековый взгляд на двойственную природу

красоты. В реальном мире, писал С. Полоцкий, есть «ошаренная, или повапленная, красота—смех неплодный, иудино лобзание, сладкий яд, Скилла и Харивд (Сцилла и Харибда.— *В. К.*), смерть приятная, явный потоп, сирен пение, гроб повапленный, Лабиринд заблуждения, Вавилон мятежный, Египет мрачный» (24, 219).

С. Полоцкий приводит ряд примеров из библейской истории, когда внешняя красота людей привела их к телесной или духовной смерти (24, 202; 353 об.). Не хвались, пишет он, силою, юностью и красотою, потому что сами по себе, безотносительно к добру, они ничего не значат: зло улавливает людей «суедными красотами своими, богатством, честми и славою» (24, 421 об.). Красотою соблазняется плоть: «чаша ея светла и красна», но полна «мерзости» (24, 421 об.). Тот, кто возвышает себя и мнит прекрасным, обычно низко падает (24, 528). Пусть женщины христианские, пишет С. Полоцкий, «во украшении лепотном со стыдением и целомудрием да украшают себя — не крашением волос, золотом, бисером и многоцветными одеждами, а добрыми делами». Мужья пусть заботятся больше о душевном украшении своих жен, «да богу красны будут, а не человеком» (24, 589 об.).

В Еклезиасте «в лепоту и в правду изображается непостоянство и прелесть мира сего» (24, 219 и об.). Столь же непостоянны и преходящи симпатии, вкусы и предпочтения людей: сегодня они кричат «Осанна!», а завтра «аки мерзка и скаредна с пренебрежением оставляются». В свете этого скептического взгляда на мир С. Полоцкий по-своему интерпретирует мировоззрение античных философов. По его мнению, когда-то два философа «добре разсудиша, один... именем Демокрит выну смеяшася толикому непостоянству; другий же Ироклит (Гераклит.— *В. К.*) реченный присно плакася о сицевом его (мира.— *В. К.*) изменении». Эти мудрецы, по мнению С. Полоцкого, хотя и принадлежали к язычеству, но по-христиански рассуждали о мирском непостоянстве (24, 637 и об.). В этом изменчивом

мире нет совершенного человека. Древнегреческий философ Диоген, пишет С. Полоцкий, искал человека днем со свечою в многолюдном городе, но не нашел (24, 37).

Безобразное и отвратительное, пишет С. Полоцкий, многолико, оно проявляется как под личиной красоты, так и в своем истинном, отталкивающем виде. Духовное уродство искажает первозданную красоту человека (24, 232). Отвратительна зависть, она прекрасно уподобляется ораторами и поэтами ехидне и ржавчине (24, 231). Раскрывая сущность безобразного, С. Полоцкий широко использует аллегорию «ночь» (24, 11) и «слепые» (24, 188). Безобразно выглядит тот, кто любит «украшатися ризами (одеждами.— *В. К.*) паче обычая страны, выше звания своего и паче достойного» (24, 443 и об.).

Под внешним безобразным видом нередко таится нравственная красота. Раны и увечья, полученные в борьбе за возвышенные цели, не безобразят, а, наоборот, украшают, воспринимаются не как «скаредство», а как «знамения торжества» (24, 15).

Внешняя красота человека признается С. Полоцким одним из «естественных» или «телесных» благ, в отношении к которому люди неравны: «ови красноличны, ови нелепи». Однако не следует из-за этого сетовать на судьбу: кто не имеет «доброличия», пусть рассудит, «яко красота спасает душевная, не телесная». Поскольку же телесная красота многих привела к гибели, то истинно мудрые люди не только не хвалятся ею, но и скрывают или же «постом и трудами» истребляют (24, 302). Подлинное украшение человека — интеллектуальные чувства, разум, память и воля (24, 287). Они помогут ему преодолеть искушение мнимыми ценностями мира, ловительствующего «яко сетьми, суетными красотами своими, богатством, честми и славою» (24, 428 об.).

Внешнее безобразие, утверждает С. Полоцкий, становится отвратительным («мерзостью»), когда оно порабощает душу. К нравственно безобразному он относит преж-

де всего жадность, жестокость, зависть, несправедливость, лень, подхалимство, эгоизм («особство»), вечное душевное рабство и т. д.; к внешне безобразному — нарушение меры, противоестественные украшения, уродство и т. п. Отвратительно жить за счет труда других: кто не работает, тот не ест (24, 198). Отвратительны все, кто предает истину, угодничая перед власть имущими: «Ибо якоже животные, именуемые хамелеон, вся цветы предстоящия себе вещи... приемлют... тако человекоугодницы вся хотения начальников си и сердца приемлют, словом и делом совершают. И яко дву цвету хамелеон по естеству не весть приимати — червленаго и белаго; тако и человекоугодницы по злонравию, любве ко всем, червленностию знаменуемыя, и чистоты, белостию изявляемыя, не знают имати» (24, 327 об.).

Насколько безобразен, пишет С. Полоцкий, был бы человек, из всех членов которого сочилась бы кровь; но еще более отвратителен тот, у которого из глаз течет кровь зависти и похоти, с языка плывет ложь, клевета, осуждение, сквернословие; из рук — лихоимство, хищение, разбой, убийство (24, 408). К категории «скаредного» относил писатель и грубый гедонизм, знаменосцем которого ошибочно считал «проклятого Эпикура» (24, 355 об.). Безобразное, по мнению С. Полоцкого, многолико, но преодолимо: подобно тому как «скверна плоти» очищается водою, так «скверна душевная» преодолевается источником духовным — разумом и любовью (24, 408 об.).

Высшей нравственной красотой, по убеждению С. Полоцкого, является любовь ко всем проявлениям бытия. Вселенская любовь — основание жизни, корень «прекрасных ветвей» всего мира (24, 291). На вопрос, кого следует любить, писатель отвечает: любовь да будет общая ко всем людям без «всякого взглядания на лице, на достоинство, на красоту, на богатства, ибо любы на сих основанна, несть истинная: минувшу бо богатству, красоте и достоинству, и та абие исчезает» (24, 293). Идеальная любовь распростра-

няется и на обижающих нас. Здесь, по убеждению С. Полоцкого, мы должны учиться у природы. Земля творит «обиды» небу, помрачая испарениями его светила, а в ответ получает благодатный дождь. Люди повсеместно «обижают» землю — режут ее плугом и бороною, высекают и жгут деревья, собирают плоды и т. д., а в ответ получают от нее еще больше добра и красоты (24, 237). Любовь проявляется в бесконечных формах, а важнейшие из них — благодеяние («милостыня») и дружба, без которых невозможно никакое человеческое общество. Важной человеческой ценностью, по мнению писателя, является коллективизм: «Се что добро, или что красно... еже жити братии вкупе» (24, 292). Совершенная красота — в «смирении духовном», когда человек «в сердце своем иного мнит лучша себе быти» (24, 625). Чистая совесть, писал С. Полоцкий, «душу украшает, лучше каменей предрагих блистает» (13, 252).

Менее пространно, чем о прекрасном и безобразном, говорит автор «Обеда душевного» о других эстетических категориях. Поскольку общая структура бытия представлялась С. Полоцкому в виде иерархии ценностей, постольку она истолковывалась им также в системе понятий высокого и низкого: все истинное, прекрасное и нравственно доброе оказывалось в ней возвышенным, а ложное, безобразное, безнравственное—низменным. Однако в его рассуждениях имплицитно содержалось также понятие возвышенного в более узком, специфическом значении. Возвышенным в человеческой жизни оказывается прежде всего героическое самопожертвование ради высших (родовых, народных, общегосударственных, религиозных и др.) интересов. Источником героизма является возвышенная любовь: это она руководила действиями женщин-мироносиц, идущих вслед Христу «посреде возмутившегося народа, аки овцы межу волками» (24, 32).

Высокое в физическом (телесном) отношении, согласно С. Полоцкому, может быть как возвышенным, так и низменным; и наоборот, физически низкое — героическим и

возвышенным. Библейский герой Давид был самым малым среди своих братьев, но возвысился над ними внутренней силой. И в мире животных «малый лев великия простирает звери» (24, 302). С. Полоцкий сформулировал своеобразную антиномию возвышенного: «Мал бе плотию, но велик духом... Мал бе количеством, но велик разумом... Мало убо телом, но высоко умом» (24, 506 об.— 507). Относительно человеческой жизни она выражена, по словам писателя, евангелистом Лукою: «Всякий, возвышающий сам себя, унижен будет, а унижающий себя возвысится» (гл. 18, ст. 14). Возгордившийся ангел низринут в ад — абсолютный низ в иерархии бытия; Христос же умалился, принял образ раба — и возвысился до небес (24, 528).

Трагическое в жизни трактуется С. Полоцким как возрождение и спасение через страдания и физическую смерть (24, 34). В конечном счете он снимает проблему трагического христианской верой в будущее воскресение, в свете которого земная смерть представляется как сон и переход на более высокий уровень бытия. Поэтому христианин должен освободиться от страха смерти: «Не страшит запад, яко восток прииде свыше» (24, 402). Однако трагическое преодолевается лишь в трансцендентном мире абсолютной свободы. Земное же бытие насквозь трагично, временно и преходяще, начиная от основания — земли и кончая ее последней пылинкой. Поэтому плач, по убеждению С. Полоцкого, более свойствен человеческой душе, чем смех. Страдает и плачет все живое на земле. Однако плач истинного христианина — это не отчаяние, а выражение любви к ближнему, с которым мы временно расстаемся. Плач как проявление трагического должен быть прекрасным и очищающим: «Точию да будет плач мерный и христианом подобным, не языческий, иже ланиты драху до крове, власы терзаху, сожигахуся, резахуся, падаху и ризы раздираху. Яже вся нелепа и несловесна — варварский паче, нежели человеческий. Да не будет плач иудейский, иже многи дни вопльствоваху, руками сплескаваху, плеща стискаху, перси

люте и часто бияху, ризы терзаху... Да не будет плач и крокодилский... таковы суть, иже притворно плачются и любовь лицемерну являют ко усопшим токмо ради да часть некую от имения их наследуют... Да не будет и женский, жены бо паче меры и без утешения имут обычай плакания. Да будет же мужский, мужие бо терпением ведят одолевати болезнь и печаль» (24, 404).

С. Полоцкий признает нравственную ценность трагического в жизни людей: «многопечальных скорбей нападением», по его мнению, «высокоумных низвергаются мысли и горделивых могутственник мира суенадменныя смиряются сердца», а душа очищается от «скаредных» и низменных страстей (24, 404 об.— 405). Вместе с тем писатель признает трагический аспект повседневной жизни; он — в необходимости нести свой крест людям всех сословий и званий (24, 602).

Хотя книга «Обед душевный» принадлежит к жанру традиционной религиозно-дидактической литературы и, следовательно, в ней представлен прежде всего свод христианской эстетики, тем не менее ей не чужды и светские проблемы эпохи Ренессанса и барокко. Они просматриваются в акцентации писателем эстетических, этических и вообще гуманитарных аспектов Библии, раннехристианской литературы и отчасти античной философии. В книге содержатся также фрагменты, затрагивающие вопросы литературы, искусства и критики. Уже в предисловии к ней С. Полоцкий предпочитает скорее правду, чем словесное украшение, необходимость которого также осознавалась писателем. По его мнению, «удобе простое слово уразумеваемое есть в писании, неже красотами художественными покровенное». Тем не менее в своей книге он широко использует весь известный тогда арсенал литературных троп и ораторских украшений, достигая характерной для барокко напряженности стиля. Обращаясь к возможному критику своего сочинения, С. Полоцкий ждет от него компетентного и доброжелательного суждения: «Ты, аще муд-

ростью от бога украшен еси, исправи любезно, нетщеславно, еже исправлению достойно»; но если ты сам не знаешь дела, то не дерзай хулить того, что тебе недоступно (24, предисловие, 8).

Сам же С. Полоцкий был критиком резким и бескомпромиссным. Обличая «инако мудрствующего», старообрядческого «попа Никиту», он не стеснялся в выражениях и скорее клеймил, чем критиковал: «Свиния еси, попирающая бисеры, не зная их цены. Вепр еси гнусный в церковном вертограде, божественного писания прекрасныя и преблагоуханныя цветы терзаяй, не зная их доброты и потребы» (22, 14 об.).

Искусство, прежде всего музыка, по мнению С. Полоцкого, является выражением возвышенных чувств, особенно религиозных (24, 7). Его полемическая книга «Жезл правления» содержит в себе одно из первых обоснований эстетической и нравственно-воспитательной ценности музыкальной гармонии («согласия органного») и многоголосного пения. Отвечая староверам, упрекавшим патриарха Никона в том, что он ввел «пение еллинское... согласием органным», С. Полоцкий значительно расширил проблематику дискуссий, защищая не только многоголосие, но и право всех народов на свойственные их традициям музыкальные стили. «Яко царский вертоград,— писал он,— многовидными украшается цветы, тако невеста Христова церковь различными чтенми (чтениями) и пенми (пениями) благолепствуется... Грекове свой имеют обычай песнословия; болгари свой такоже, им же от греков различествует. Малыя России жители особые имеют напевы. Наша паки великая Россия свойственными прославляет бога воспеванми. И тако в сем разнствии велие есть единство, и в единстве благолепое разнство...» (22, 74). Плюрализм стилей в музыке, по мнению С. Полоцкого, диктуется ее катарсической функцией: один строй пения «сердце в сокрушение приводит», другой «ум от уныния освобождает», третий веселит, четвертый «слезные из очес источники изводит» и т. д. Вели-

кий князь Владимир, отмечает С. Полоцкий, имея в виду концепцию «Повести временных лет», принял на Руси греческую форму церкви «тако за украшение, яко за присладкое песнопение».

Опровергая утверждение староверов, будто бы древнерусское пение не имело ничего общего с органным строем музыки, С. Полоцкий доказывает, что всякое пение, а тем более многоголосие содержат в себе гармонию — «органное согласие». Следовательно, «всякое пение имать со органы подобие, занеже всякое пение и гласы играти могут органы». В православной церкви нет орга́нов не из-за их гармонии («согласии различных гласов»), а потому что они «гласы имеют бессловесныя и неживотныя (не живые.— *В. К.*) точию же хитростью художник устроенныя». Только приятное, гармоничное пение может принести воспитательную пользу (22, 75 об.). Танцы и народные пляски писатель осуждает: они суть «языческия утехи» и непристойны христианину (24, 443 об.).

Античную мифологию С. Полоцкий считал художественным вымыслом («баснь пиитическая»), однако признавал за ней дидактическую ценность (24, 542). По средневековой традиции писатель применял понятие искусства (художества) равным образом и к ремеслу и к изобразительному искусству, однако его сравнение художественного и «божественного» творчества (24, 290) перекликается с аналогичной ренессансной концепцией.

Мировоззрение С. Полоцкого только отчасти представляет собой целостную систему: на нем заметен компромисс между христианской теологией и ренессансным гуманизмом. Этим объясняется известная автономность его светских и теологических произведений. Промежуточную позицию занимает трактат «Слово к люботщательному иконного писания» — своеобразная апология изобразительного искусства. Автор его первой публикации Г. Филимонов (1874) выдвинул осторожную гипотезу, что трактат об искусстве был написан «не без участия Симона Ушакова»

(38, 24). На основе такого предположения позднейшие исследователи целиком приписывали это сочинение русскому художнику.

В 1957 г. историк философии В. М. Пузиков обнаружил в архивах черновой и чистовой варианты трактата, написанные рукою С. Полоцкого, и сделал вывод, что писатель и был его автором (106, 71—78). В 1962 г. трактат опубликован в «Памятниках мировой эстетической мысли» как сочинение С. Ушакова, хотя автор комментариев к нему Е. С. Овчинникова оговорилась, что «некоторые места содержания «Слова» близки к записке Симеона Полоцкого 1667 года» (15, 454). Нам представляется более предпочтительной точка зрения В. М. Пузикова, хотя его выводы слишком категоричны и нуждаются в более фундаментальном обосновании. Можно предположить, что «Слово» является плодом сотрудничества писателя и художника, поскольку в нем отразились как гуманитарно-теологическая энциклопедичность С. Полоцкого, так и знание «технологических» аспектов изобразительного искусства, привнесенных, по-видимому, С. Ушаковым. Сам факт их сотрудничества бесспорен (26, 229—230).

Записки С. Полоцкого в царю «О благочинном икон писании», несомненно, послужили важным источником «Слова к люботщательному иконного писания», следовательно, в нем отразились взгляды писателя на изобразительное искусство. Трактат начинается с возникшей еще в Средневековье, но получившей развитие в эпоху Ренессанса идеи о боге как «премудрейшим художнике», создавшем совершенное произведение — мир и наделившем человека фантазией — способностью воссоздавать природу в образах искусства. Творчество автор называет «общим с природой дарованием»,— мысль, представляющая собой явную реминисценцию ренессансной эстетики. Только отдельным людям творец присвоил умение «безтрудно устрояти подобия» задуманных образов; другие же приобретают это мастерство «трудолюбным взысканием», постясь и вознося молитвы

(38, 22). Речь идет, таким образом, о иерархии художественных способностей — гении и таланте.

Автор «Слова» выдвинул первую среди восточнославянских народов классификацию изобразительных искусств, основывающуюся на ренессансной эстетике: он не только возвысил изобразительное искусство («иконотворение»), причисляемое в Средневековье к ремеслу, на уровень «семи свободных искусств», но и более того, ссылаясь на античных авторов, возвел его в степень «началодержательного» (первенствующего). Изобразительное искусство, по его мнению, делится на шесть видов: «Столпное (статуарное) еже есть из каменя, древа, кости и иных крушцев (материалов.— *В. К.*) точимых; образотворение лепительное еже из глины и извести, воску, муки и тем подобных; лиятельное, еже из злата, сребра, меди и прочих огнем растворимых крушцев; ваятельное (резное) на бисерах и каменех честных; резательное на цках (досках.— *В. К.*) медных и ко изображению на хартиях; по сих шарописательное (живопись.— *В. К.*), еже само по толику прочиа виды превосходит, по елику тончае и живее вещь предприятую вообразует...» (38, 22).

Вслед за этим в «Слове» содержится апология изобразительного искусства, обоснование его познавательных, воспитательных и эстетических функций, наконец, аргументация его «богоугодности» и полемика с его противниками (иконоборцами). Первым «образотворцем», по мнению автора, был сам бог, изобразивший свой образ на скрижалях души человека. В соответствии с христианской традицией автор вольно толкует ветхозаветный закон, запрещающий изображение: запрещено создавать идолов для поклонения, а не произведения искусства.

Концепция искусства, содержащаяся в «Слове», вполне вписывается в барокковую эстетическую систему: автор аргументирует свою позицию как авторитетом священного писания, так и натуральным опытом, ссылаясь и на бога, и на природу («Бог и природа учат нас искусству»). Мысль

о способности природы, подобно зеркалу, давать точные изображения объектов (38, 23) имеет явно ренессансное происхождение. В стихотворении «Живописание» С. Полоцкий подчеркивает адекватность живописных образов относительно природы: их подобие природе доходит до иллюзорности (13, 269). Иконоборческие тенденции автор называет происком дьявола — «ненавистника красоты церковной», навлекающего на мир «порок и скаредность».

Изложенные выше эстетические взгляды С. Полоцкого могут быть воссозданы также на основе анализа его светских произведений, главным образом силлабических виршей. Однако в этих последних авторские акценты иные: они направлены, как правило, или на обоснование идеальной, гармонической и гуманистической системы общества, или же, наоборот, на раскрытие социальных противоречий и уродств. Эта реалистическая тенденция роднит его с ренессансными писателями и мыслителями; в то же время она сочетается с апологетикой идеализированной политической системы тогдашней России. Это дает основание отнести его светское творчество к культуре барокко.

Для обоснования своей этической и социально-политической концепции С. Полоцкий довольно часто использует эстетические аргументы. Он широко вводит традиционные приемы народной поэтики для прославления царской семьи, называя царя солнцем, царицу — луной, а их детей — звездами (25, 9; 26, 98—100). С этой же целью он насыщает свои произведения образами античной мифологии, олицетворяющими солнце, звезды, искусство, науку и т. д. (Афина, Аполлон, Геликон, музы и т. д.), проявляя при этом незаурядное знание античной культуры, ссылается на Гомера, Эврипида, Аристотеля, Цицерона, Вергилия и многих других писателей Древней Греции и Рима.

В предисловии к сборнику «Вертоград многоцветный» С. Полоцкий специально оговорился, что его творчество — поэзия, не риторика: «Не витийского художества ухищрением»,— писал он,— насажден сей сад, а «пиитического

рифмотворения равномерием слогов» (26, 207—208). Тем не менее его стихи риторичны, в них преобладает не лирическое самовыражение, а дидактика, красноречие и философское размышление, зачастую только внешним образом соединенные с силлабической стихотворной формой. Писатель стремился выразить в стихах не столько субъективное отношение к миру, сколько всеобщее, субстанциональное содержание. Эстетическое мировоззрение поэта далеко не полностью переведено в систему художественных образов, довольно часто оно выражено посредством понятий и суждений, риторических фигур, поучений, притч и т. д. Этим, по-видимому, объясняется обилие искусствоведческих и эстетических терминов, служащих как для «пиитического украшения», так и для авторского оценочного отношения к миру.

Источником прекрасного в природе С. Полоцкий считает прежде всего солнце, вызывающее к жизни «всякие плоды земли», а из ее недр — золото и серебро: «Се, еже благо зде и красно зрится, солнца то действом в мир изводится» (26, 124). Подобно тому как без «физического солнца помрачается земля», так и отсутствие истины и правды — духовной красоты «растлевает царство» (25, 55). Прекрасное, по убеждению писателя, присуще всем видам искусства: как без «красногласия» невозможна поэзия, так и без красоты образов нет живописи, зодчества и ваяния. Ряд стихотворений С. Полоцкого воспроизводит эстетические достоинства произведений искусства. Особенно восхищался поэт Коломенским царским дворцом под Москвой — ярким произведением русского барокко: в нем он увидел удивительное искусство «пречюдной красоты», дом «лепо сотворенный», богато украшенный чудесными росписями, восьмое чудо мира (26, 101—104). Поэзия для С. Полоцкого — прекрасный сад; философия же уподобляется им пчеле, собирающей мед правды и не обращающей внимания на красоту цветов, которую «мал ветер в ничто изменяет» (26, 71).

Поэтическое творчество С. Полоцкий сравнивает со многоцветным садом, «краснолепым цветением» которого радуются «все твари, светом разума от бога украшенные». Способность к поэзии и другим видам искусства дарована богом «не единому человеку, не единому селу, граду или царству», но всем людям, народам и странам. Это дает поэту уверенность, что поэтический сад, на выращивание которого он положил «труд немалый», зацветет и у славянских народов (26, 206). «К тым и того ради,— писал С. Полоцкий,— да рифмотворное писание распространяется в нашем словенском книжном языце», как и у других народов, у которых поэты пользуются заслуженным почетом и славою. Считая себя профессиональным писателем, поэт ждал от своих произведений не только «временного возмездия», необходимого «к довольному пропитанию», но и высшего вознаграждения за пределами земных «красных сует и суетных красот» (26, 208). А замысел у писателя был грандиозный: создать целую поэтическую энциклопедию, которая, как в зеркале, отразила бы все многообразие природного и духовно-нравственного бытия. Эта системосозидательная тенденция заметна как в структуре его сборников (своего рода «поэтический алфавит»), так и в их названиях («Рифмологион», «Вертоград многоцветный»).

В основе этого стремления к универсальной полноте было мировоззренческое сближение художественного и «божественного» творчества. Для С. Полоцкого Вселенная — это не только «произведение божественного искусства» (мысль, идущая от средневековой и ренессансной эстетики), но и своего рода книга: «Первая книга — мир сей, в ней же написася, что либо от всемогущиа господа создася» (13, 257). В стихотворении «Мир есть книга» поэт переводит свое геоцентрическое представление о мире в образ книги, пяти листам которой соответствуют небо, огонь, воздух, вода, наконец, земля «с древесы, с травами, со крушцы (веществами.— *В. К.*) и с животными, яко с писменами» (26, 257—258).

С. Полоцкий признавал не только эстетическую, но и нравственную ценность искусства, не раз подчеркивал катарсическую функцию музыки и поэзии. Его концепция художественного воспитания представляет собою своеобразный синтез античных, в частности, пифагорийских идей о «врачевании» посредством восприятия искусства со средневеково-теологическими представлениями о нем как оружии против грехов и дьявольских искушений. Поэзия, по мнению С. Полоцкого, являясь приятным украшением богу и людям, врачует душу и наполняет ее веселием, укрощает страсти, укрепляет «изящнейшую силу душевную». Посредством искусства, писал С. Полоцкий, происходит вытеснение отрицательных аффектов позитивными нравственными чувствами: у знатного и богатого гордость сменяется смирением, сребролюбие — благорасточением, скупость — подаянием. «Обращет худородный и нищий своим недугом целебныя: роптанию — терпение, татбе — трудолюбие, зависти — тленных презрение. Обращет неправду творящий врачебное недугу си былие (зелие.— *В. К.*): правды творение; гневливец — кротость и прощение удобное; ленивец — бодрость; глупец — мудрость; невежда — разум; усумляющийся в вере — утверждение; отчаянник — надежду; ненавистник — любовь; продерзивый — страх; сквернословец — языка обуздание; блудник — чистоту и плоти умерщвление; пияница — воздержание. И всякими иными недуги одержимии обрящут по своей нужде полезная былия и цветы» (26, 207).

Мысль С. Полоцкого о воспитательном значении искусства прямо перекликается с панегириком Ф. Скорины по адресу псалмов, врачующих человеческую душу. Не случайно наш поэт «стихотворил» Псалтирь — перевел его в систему славянских силлабических стихов, считая их лучшим украшением как церковной службы, так и светской кантовой музыки. Три обстоятельства натолкнули С. Полоцкого на этот нелегкий и новаторский по тому времени труд: польская стихотворная Псалтирь Яна Кохановского;

свидетельства «мужей умудренных добре еллинским книгам изученых»,— что первоначально псалмы написаны «художеством стихотворения»; наконец, популярность на Белой и Великой Руси «сладкого и согласного» псалмопения (26, 6—8). Немаловажны эстетические и художественные мотивы перевода: пение псалмов, по убеждению С. Полоцкого, «душ наших скверну омывает», оно «старых утеха, юных крашение» (23, 8 об.). По мнению И. П. Еремина, в этом переводе С. Полоцкий использовал едва ли не все размеры силлабического стихосложения — краткий шестистопник, громоздкий четырнадцатистопник, образцы сапфического и леонинского стиха (26, 240—241).

Библейская книга Псалтирь сама по себе богата эстетическими фрагментами, стихотворный перевод С. Полоцкого еще больше обогатил ее. Здесь поэт выступает последователем традиций своего славного земляка Франциска Скорины. Чтобы убедиться в этом, сопоставим фрагменты стихотворной Псалтири С. Полоцкого с оригиналом, поставив вначале канонические старославянский и русский тексты, а затем соответствующие силлабические стихи поэта. **Пс. 8, ст. 2:** Великолепие твое превыше небес.— Величественно имя твое по всей земле! — Ибо *лепота* твоя вознесеся выше небесе (23, 5). **Пс. 20, ст. 4:** Положил еси на главе его венец от ка́мене честна.— Возложил на голову его венец из чистого золота.— От тебе венцем глава честным *украшается* (23, 14). **Пс. 44, ст. 10—11:** Дщери царей в чести твоей; предста царица одесную тебе, в ризах позлащенных одеяна преиспещрена.— Дочери царей между почетными у Тебя; стала царица одесную Тебя в офирском золоте.—Вся слава дщере царей внутрь держится, золотыми рясны вне уду *красится*. Сице *красная* тебе приведенна, царю невеста дивне упещренна (23, 37). **Пс. 68, ст. 32:** И угодно будет Богу паче телца юна, роги износяща и познокти.— И будет это благоугодно Господу, нежели вол, нежели телец с рогами и копытами.— И угодно то будет сердцу щедра Бога паче ногты ростяща телца *краснорога* (23, 56). **Пс. 89, ст. 5:**

Утро яко трава мимо идет, утро процветет и прейдет; на вечер отпадет, ожестеет и иссохнет.— Как сон, как трава, которая утром вырастает, утром цветет и зеленеет, вечером подсекается и засыхает.—Яко трава, утро *красно* прозябает, та же цветет, но вечер падши изсыхает (23, 77). **Пс. 98, 6—11:** Исповедание и красота пред ним, святыня и великолепие во стиле его... Возрадуются поля и вся иже на них.— Слава и величие пред лицем Его, сила и великолепие во святилище Его... Да радуется поле и все, что на нем.—*Красота*, честь пред ним яве, дом его *леп*, свет и в славе... Поля *красна* да смеются, и вся иже в них пасутся (23, 82). **Пс. 132, ст. 2:** Яко миро... сходящее на ометы одежды его.— Драгоценный елей... стекающий на края одежды его.—И на риз ометы, *прекрасных* цветы.

Высокая оценка эстетических и художественных ценностей роднит С. Полоцкого с писателями эпохи Ренессанса. Однако очевидны и существенные поправки, привнесенные культурой барокко: характерное для ренессансных гуманистов гордое утверждение авторской личности сменилось средневековым литературным этикетом. Франциск Скорина именовал себя избранным, ученым мужем из славного города Полоцка. Через полтора столетия его земляк подписывался более чем скромно: «смиренный рифмотворец, многогрешный иеромонах Симеон Полоцкий». В культуре барокко личностное начало сохранилось, однако стилевые и отчасти содержательные акценты сменились с индивидуального самовыражения на всеобщее и субстанциональное содержание.

Тип культуры барокко проявился в различных компонентах творчества С. Полоцкого — и мировоззрении, и содержании и стиле его произведений. Его литературное наследство занимает особое место в истории художественной культуры восточнославянских народов. В XVI — первой половине XVII в. литература в Белоруссии развивалась как на латинском, так и на старобелорусском языке. Значительные художественные ценности были достигнуты

в новолатинской поэзии, опирающейся на традиции античной поэтики; формирование же национальной поэзии затянулось и не стало в эпоху Ренессанса значительным художественным явлением. Эпоха барокко у восточнославянских народов как бы заполняла этот вакуум в художественной культуре, поэтому здесь она не была противопоставлена Ренессансу столь резко, как в Западной Европе. С. Полоцкий стремился синтезировать средневековые и ренессансные ценности и в соответствии с этой тенденцией объединил силлабическую систему стихосложения с традиционной славянской просодией, относительно которой уже имелись теоретические обобщения в курсах грамматики Л. Зизания и М. Смотрицкого.

Просодическая структура поэтики С. Полоцкого, основанная на неударном вокализме (отчетливое произношение слогов нараспев, слабая акцентация ударных гласных и др.), составляла ее традиционный элемент, своего рода средневековый субстрат, на основе которого поэт стремился вырастить «многоцветный сад» новоевропейской поэзии. Эта тенденция проявилась, между прочим, в разнообразии поэтических жанров, начиная от традиционных од, декламаций, эпиграмм и кончая трагикомедией и пасторалью (118, 65—92). Стилевые черты барокко в поэзии С. Полоцкого просматриваются как в известной вычурности его поэтических троп, так и в попытках перенести на славянскую почву живописную «графическую» поэтику (стихотворения в форме ромба, пирамиды, звезды, сердца, граничащие с ребусами акростихи и т. п.). Этот стилевой формализм затронул не только литературу, но и другие виды искусства XVII в.

В художественной культуре и эстетической мысли Белоруссии, ориентирующейся на восточнославянские и древнерусские традиции, не произошло четкого разграничения между поздним Ренессансом и барокко. Не существовало также здесь соответствующих им стилей и направлений в их чистом виде, как не было и строго теоретического обоснования этих направлений.

Иначе обстояло дело с так называемыми «западными» традициями в общественной мысли и искусстве Белоруссии, проводником которых здесь выступали различные конгрегации, связанные с усилением католической экспансии. Особенно значительные позиции завоевал в XVII в. орден иезуитов — рассадник латиноязычной науки и искусства барокко.

В исследованиях, посвященных контрреформации, католической реакции и иезуитской экспансии в Белоруссии, акцент делается на их реакционность, денационализаторские тенденции и засилие религиозной идеологии. В целом это верные политические оценки, однако при этом важно учитывать сложность эпохи, диалектическую противоречивость развития послеренессансной культуры в стране. Не всегда берется во внимание национальная неоднородность культуры Белоруссии XVII—XVIII вв., полилингвистичность ее литературы, общественно-философской и эстетической мысли, а также известная интегрированность ее в системе культуры общего для Польши, Литвы и Белоруссии государства — Речи Посполитой.

Две противоречивые тенденции характеризуют послеренессансную эпоху: с одной стороны, относительно быстрое развитие критического мышления, опытного знания и основанной на них новой философии Бэкона, Декарта, Лейбница, Спинозы — процесс, завершившийся эпохой Просвещения; с другой стороны, «охранительные» силы общества путем догматизации и теологического истолкования античных и ренессансных ценностей стремились использовать их в интересах господствующих классов, регламентировать науку и литературу, предначертать «пределы» ее компетенции, создать жесткую шкалу ее ценностей, обожествив одни, отбросив другие ценности.

И все же наука и искусство как сфера человеческой мысли и творчества даже в неблагоприятных условиях сохраняли относительную самостоятельность по отношению к господствующей идеологии. Благодаря этому они не только ис-

пользовались господствующей общественно-политической организацией, но и создавали условия для возникновения системы более высокого порядка. К тому же «чистые» явления в жизни культуры, как правило, редки; в XVII в. новая философия не была свободна от элементов теологии и схоластики, а в схоластической науке, преподаваемой в иезуитских школах, можно обнаружить живую мысль, хотя и придавленную догматизмом.

В конце XVI—XVII вв. школы возникали при иезуитских коллегиях в Полоцке (1580), Несвиже (1587), Орше (1616), Бресте (1616), Хойниках (1622), Гродно (1625), Новогрудке (1644), Пинске (1638), Витебске (1649), Минске (1672), Слуцке (1704) и других городах. По своей структуре и учебной программе это были светские школы, руководимые коллегией иезуитов. Постепенно они выросли в своеобразные средние учебные заведения типа гимназии. Изучение поэтики в них основывалось на античном поэтическом и ораторском искусстве, на комментировании, развитии и приспособлении к школьной программе трудов Аристотеля («О поэтическом искусстве» и «Риторика»), Горация («Наука поэзии»), Квинтиллиана («Двенадцать книг риторических наставлений»), Цицерона, теории художественного творчества Платона и других античных авторов. В качестве ближайших источников использовался курс наиболее видного литературоведа западноевропейского Ренессанса Ю. П. Скалигера («Семь книг поэтики», 1561), иезуитского теоретика Якоба Понтана (1600), приспособившего поэтику к программе иезуитской школы. Лекции читались на латинском языке, хотя на практических занятиях и на сцене школьного театра использовался также польский и отчасти белорусский язык.

Большинство сохранившихся в рукописях трактатов являются компиляциями из перечисленных выше источников, но тем не менее представляют несомненный интерес для историка эстетики и литературоведения, поскольку в них отразился процесс усвоения античной культуры в Белоруссии,

Литве и Польше в своеобразных формах Ренессанса, барокко и поздней схоластики. Более того, в этой унифицированной системе школьной теории могли, как оказалось, возникнуть интересные явления общеевропейского значения: к ним относятся латинские курсы лекций М. К. Сарбевского, созданные на основе преподавания теории литературы, ораторского искусства и античных древностей в Полоцкой школе 1618—1620 и 1626—1627 гг. (71; 77). На основе прочитанных лекций возникли рукописные трактаты М. К. Сарбевского под общим названием «О совершенной поэзии, или Вергилий и Гомер» (53), «Курс поэтики» (54) *, а также исследование по античной мифологии под названием «Боги язычников» **.

Гуманист по своему мировоззрению, М. К. Сарбевский жил в сложный переходный период от позднего Ренессанса к барокко. Это наложило отпечаток на его теоретические труды по литературоведению и мифологии: в некоторых из них доминирует ренессансная эстетика, однако в целом на его взглядах сказалось влияние неосхоластики и барокко. Развивая дальше фундаментальные принципы ренессансно-гуманистической эстетики, он в то же время широко поль-

---

* Рукописи хранятся в библиотеке им. Чарторийских в Кракове и содержат приписку об их возникновении в Полоцке. Состоят из следующих самостоятельных, но связанных общей темой трактатов: «О совершенной поэзии, или Вергилий и Гомер», «О трагедии и комедии, или Сенека и Терентий», «Своеобразие лирики, или Гораций и Пиндар», «О достоинствах и недостатках элегии, или Овидий», «О фигурах мысли», «О поэтическом остроумии, или Сенека и Марциал». Обе рукописи изданы в Польше в 1954—1958 гг. на латинском языке и в переводе на польский язык (53; 54).

** Полное название этого рукописного трактата, три списка которого хранятся в библиотеках Кракова и Варшавы, следующее: «Боги язычников, или теология, философия природы и этика, политика, экономика, астрономия и прочие искусства и науки, содержащиеся в древних мифах языческой теологии». (Сочинение М. К. Сарбевского. Полоцкая иезуитская академия, 1627). Рукопись издана в Польше (1972) на латинском языке и в переводе на польский язык (56).

зуется схоластическими приемами доказательства и частично отходит от ренессансного реализма в сторону символического толкования искусства.

Трактат М. К. Сарбевского «О совершенной поэзии» открывается разделом «Определение и классификация поэзии»: речь идет о сущности поэтического творчества, его цели и назначении, о месте поэзии в системе искусств, о форме и содержании в литературном произведении. Автор комментирует и развивает дальше основные положения «Поэтики» Аристотеля, в частности следующее высказывание античного мыслителя: «Задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или необходимости» (1, 67). В соответствии с аристотелевской теорией мимезиса М. К. Сарбевский определяет поэзию как искусство, которое посредством слова подражает правде предмета. Это была обычная дефиниция большинства курсов поэтики эпохи Ренессанса и позднейшего времени (XVII — первая половина XVIII в.), однако М. К. Сарбевский придает ей оригинальную интерпретацию: поэт подражает не единичным предметам и явлениям реального мира, а самому естественному или также «божественному» процессу миротворчества. Реальная действительность для поэта является тем объектом, по аналогии с которым он создает новую, а именно художественную действительность. В структуре поэтического мира единичные, конкретные образы принимают общую форму, иначе говоря, становятся идеалом. Поэт — творец, как бы «изобретающий» свое произведение и в этом акте творчества создающий новый мир.

Мысль о творческой, идеализирующей сущности поэзии еще в середине XVI в. высказал литературовед эпохи Ренессанса Ю. Скалигер, поэтика которого неоднократно упоминается М. К. Сарбевским. «Поэтическое искусство,— писал Ю. Скалигер,— с одной стороны, изображает более прекрасными существующие предметы, а с другой стороны, создает образы несуществующих предметов. Поэзия, как

нам кажется, не только рассказывает о предметах, как это делают иные, например актер, но и создает их, являясь как бы вторым богом» (57, 2).

Развивая данную мысль, Сарбевский сделал из нее весьма радикальные по тому времени выводы, противоречащие основному догмату иезуитско-схоластической эстетики о религиозно-нравственной утилитарности искусства. Поэзия, писал он,— это область творчества и свободы, и в своем стремлении к совершенству она не может быть ограничена преходящими практическими интересами. Творчество и свобода поэта реализуются прежде всего в деятельности фантазии, посредством которой строится фабула и создаются средства ее реализации в художественном произведении, и это независимо от того, существуют ли в реальной действительности факты и явления, могущие стать прототипами для развития сюжета и воплощения художественных образов. Иначе говоря, поэтом является как тот, кто реальные единичные предметы и явления возводит на уровень общей идеи возможного бытия, так еще с большим основанием и тот, кто, руководствуясь этой идеей, воплощает ее в художественные образы, целиком воссозданные фантазией. Здесь М. К. Сарбевский явно отходит от исходного принципа ренессансной эстетики («искусство — зеркало природы») в сторону эстетики барокко, ориентирующейся на свободную игру фантазии.

Мысль об идеале как центральной категории поэтики Сарбевский развивает подробно, ссылаясь на высказывание Аристотеля: «Поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — об единичном. Общее состоит в том, что человеку такого же характера следует говорить или делать по вероятности или необходимости,— к чему и стремится поэзия, придавая (героям) имена» (1, 68).

В классической античной эстетике понятие идеала детально не разрабатывалось, поскольку бытие представлялось завершенным и, следовательно, идеальным; ее цен-

тральной категорией была мера (а также образец или норма), и это полностью соответствовало созерцательному взгляду на мир как внутри себя завершенный и совершенный космос. Однако уже у Сократа и особенно Платона бытие разделяется на трансцендентный идеал (мир идей) и несовершенную, незавершенную и постоянно распадающуюся действительность. Средневековье и позднейшие концепции идеала опирались на ту же античность, а именно на теорию идей Платона и поэтику Аристотеля. Согласно Платону, искусство, подражающее миру вещей, создает лишь «копии с копий» и не выходит за пределы ремесла; подлинной истины, красоты и добродетели достигает лишь тот художник, который посредством творческого экстаза (наития, вдохновения, одержимости) выходит за пределы мира вещей и постигает мир идей как абсолютное совершенство. В поэтике Аристотеля это учение приобрело более реалистическое содержание, приблизилось к потребностям художественной практики и выразилось в утверждении возможности, необходимости и общей идеи как предмета и содержания искусства. У Аристотеля уже намечен принцип идеализации. Допуская условность отклонения от «правды факта», он писал: «Сверх того, если поэта упрекают в том, что он неверен действительности, то может быть следует отвечать на это так, как сказал и Софокл, что он изображает людей, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковыми они есть» (1, 129).

Понятие идеала Аристотель распространял и на изобразительное искусство: «А так как трагедия изображает людей лучших, то должна подражать хорошим портретистам: они именно, давая изображение какого-либо лица и делая портреты похожими, в то же время изображают людей более красивыми. Так и поэт, изображая сердитых, легкомысленных или имеющих другие подобные черты характера, должен представить таких людей благородными» (1, 89).

Принцип идеализации в его широком (гносеологическом и эстетическом) плане положен в основу теории М. К. Сар-

бевского о сущности поэтического искусства. По его мнению, «Энеида» Вергилия, наиболее полно воплощающая этот принцип, является совершенным родом поэзии, непревзойденным образцом. Вергилий «подражает истории Энея не в соответствии с тем, как она выглядела, а согласно тому, как должна была или могла выглядеть в свете идеала правдивого и совершенного героя; а поступая таким образом, поэт как бы заново создает Энея» (53, 2—3).

М. К. Сарбевский стоял на той точке зрения, что только поэзия (литература) является высшей формой творчества. Скульптор создает статуи, кузнец — изделия из железа и бронзы, сапожник шьет сапоги из кожи, но ни они, ни представители какого-либо иного искусства не создают ни новых форм, ни камня и железа, ни иного какого-либо материала, посредством которого они подражают формам природы в своих изделиях. Только поэт создает фабулу и художественный язык как средство ее воплощения: «Только поэт имеет привилегию говорить о несуществующих предметах как бы на самом деле существующих и даже утверждать, что они существуют, и тем не менее не говорить неправду» (53, 4). Греческий термин «мимезис» (подражание) применительно к поэтическому творчеству Сарбевский понимал как творение по аналогии с действительностью, воспроизведение, создание. Творческая сущность поэзии, по его мнению, выражается и в том, что «только один поэт может давать имена своим образам (героям)», и здесь поэт также в определенном смысле подобен богу, который, создавая что-либо, давал сотворенному соответствующее имя.

Давая определение поэтического искусства, Сарбевский выделяет в нем дискуссионный вопрос о предмете поэзии. «Поэзия — это искусство, которое подражает бытию в словесном материале не в соответствии с тем, как оно существует, но как должно или может существовать, иначе говоря, правдоподобно существует, существовало или будет существовать» (53, 4).

По мнению М. К. Сарбевского, некоторые теоретики, следуя Аристотелю, слишком узко определяют поэзию, сведя ее к подражанию человеческим поступкам; на самом же деле предметом и содержанием поэзии является не только жизнь человека, но и окружающая его среда. «Разве не назовем мы поэтом того, кто изображает природу, изменяя определенным образом действительность и представляя ее так, как она могла бы выглядеть? Поэтому мы хотим расширить содержание поэзии, присоединить к ней бытие вообще, то есть все, что существует, включая и чисто мыслительные объекты» (53, 5). Сужение понятия о предмете и содержании поэзии, считал Сарбевский, явилось результатом экстраполяции, произведенной комментаторами Аристотеля. В своей «Поэтике» античный мыслитель исследовал только совершенные виды поэзии, т. е. эпос, трагедию и комедию, содержанием которых служит жизнь и поступки исключительных людей; позднейшие же мыслители его выводы перенесли на всю поэзию.

М. К. Сарбевский полагал, что человеческие действия Аристотель считал не исключительным, а только основным, доминирующим предметом поэзии, с которым согласуются все другие предметы или явления, изображаемые в произведении. То же самое мы наблюдаем в творчестве живописца; желая, например, изобразить пастуха, художник помещает его образ в центре своей картины, но рисует также пасущихся овец, леса, реки, поскольку они так или иначе связаны с центральным образом. Поэт и художник поступают подобно божественному творцу: создавая мир, бог в центре его поместил человека как полнейшее свое отражение, в котором природа достигла совершенства. И подобно тому, как во Вселенной, этой божественной картине, все другие предметы вне человека есть как бы эпизоды и дополнения, так и в поэзии ведущей темой является человек, а все другие объекты играют роль дополнительных предметов, необходимых для украшения и более пластического изображения главной темы.

Из главы о сущности поэзии Сарбевский делает множество «дополнительных выводов». Прежде всего в отличие от средневековой эстетики и в соответствии с ренессансной традицией он подводит поэзию (т. е. художественную литературу) под понятие «искусство». Своеобразие поэзии как искусства, по его мнению, заключается в том, что она воспроизводит предметы и явления в соответствии с тем, как они должны или могли бы выглядеть, и отличается, во-первых, от музыки и «механических искусств», подражающих природе правдиво, но не в словесном материале, во-вторых, от тех искусств, которые только подражают, но не создают заново, в-третьих, от «свободных искусств» (грамматики, истории, красноречия и др.), которые хотя и оперируют словесным материалом, но подражание для них не является спецификой, а если они и подражают, то заимствуют приемы у поэзии (подражание чужому характеру и языку с целью возвысить или унизить кого-либо, образное или пластическое представление событий, гипербола и другие приемы красноречия).

Понятие поэзии Сарбевский трактовал очень широко — как художественный вымысел вообще, проявляющийся в фабуле или сюжете, которые если и присутствуют в других искусствах, например изобразительных, то оказываются заимствованными у поэзии. Из всех видов искусства «одна только поэзия не только подражает произведениям природы, но и улучшает их». Иначе говоря, идеализация является исключительным достоянием поэтического искусства; другие же виды художественного творчества если и применяют принцип идеализации, то заимствуют его у поэзии.

В соответствии с учением Аристотеля о причинной обусловленности и целесообразности всякого предмета или явления Сарбевский говорит об источнике и назначении поэтического искусства. Рассматривая его первую, или «производящую», причину в трех различных, но взаимосвязанных аспектах, он называет в качестве таковой природу, бога и художника. Искусству научила природа, она склоняет к

подражанию даже детей; источником художественного вдохновения является бог — вселенский художник, создавший совершенный мир; однако «непосредственной и главной производящей причиной поэзии является сам поэт, а причиной инструментальной — умение или искусство, при помощи которого правила поэтики он воплощает в конкретное произведение» (53, 24—25).

Причиной внутренней, или целью поэзии, является правда о мире и удовольствие от ее узнавания. Назначение поэзии заключается [redacted] том, чтобы вызвать волнение — легкое [redacted] комедии, лирике и сатире, сильное в трагедии и элегии, всеобщее в эпосе. Материальной причиной поэзии, или ее предметом, согласно Сарбевскому, «является в строгом смысле вся действительность», но ее предметом особенным, специфическим всегда была и будет «человеческая деятельность». Наконец, формальной причиной поэзии, или ее методом, является принцип идеализации. В результате этих четырех причин возникает поэзия, под которую подпадает «всякое произведение, являющееся отражением [redacted] образом какого-либо предмета, воспроизведенного поэтом» (53, 25).

М. К. Сарбевский только поэзии отводил самую верхнюю ступеньку [redacted] иерархической лестнице системы искусств, поскольку поэзия, по его мнению, «сильнее всего приближается к сущности познания, например, к философии или теологии», отличаясь от них тем, что не строит цепи силлогизмов, а изображает явление так, «как оно выглядело бы в рамках иных явлений», т. е. непосредственно. Живопись и скульптура воспроизводят действительность только в ее статике и во внешних очертаниях или же только отдельные ее компоненты, например цвет или фигуру; поэзия же постигает не только внешние, но и внутренние свойства действительности.

Произведения красноречия обычно связаны с определенным местом и временем, с конкретными лицами и обстоятельствами, и когда эти условия теряют свою актуальность,

чаще всего исчезает целесообразность связанных с ними произведений; и напротив, «произведения поэзии в своей сущности непреходящи и свободны от этих разнообразных связей с обстоятельствами, поскольку конкретные явления обработаны в них в свете общих истин» (53, 28).

Совершенной поэзией, по мнению Сарбевского, является эпос, содержащий в себе «целиком все науки и искусства», подобно тому как эпическая поэма «делает впечатление определенного рода вселенной, рожденной в фантазии поэта». Поэтому «если совершенный оратор обязательно должен знать все науки и искусства, то, по-видимому, еще с большим основанием мы будем ждать этого даже от среднего поэта» (53, 27—28). Всестороннему анализу эпического жанра поэзии посвящен самый большой по объему трактат Сарбевского, в котором дано следующее определение: «Эпическая поэзия есть подражание действию героическому, великому, священному, совершенному и завершенному» (53, 49).

В трактате подробно рассматриваются вопросы, относящиеся к теории литературы, например структура эпопеи, эпическая инвенция и композиция, эпическая фабула и ее источники, эпические характеры и эпический герой, эпос как энциклопедия народа, соотношение исторической и эпической правды, прямая и косвенная (символическая) правда в эпосе, средства изображения и художественной выразительности и другие вопросы эстетики и литературоведения.

Основой содержания поэтического произведения Сарбевский считал фабулу, а основными структурными элементами формы — мелодию, ритм и метр. Поскольку же фабула наиболее полно раскрывается в эпическом жанре, постольку эпос он считал венцом поэзии. Художественная типизация представлялась ему аналогичной дедуктивному методу мышления: сначала у поэта возникает общий замысел совершенного (идеального) героя, затем он от общего образа переходит к особенному, индивидуальному посредством эпизодов и других элементов фабулы.

Хотя М. Сарбевский считал непревзойденными творцами совершенной поэзии Гомера и Вергилия, однако предпочтение отдал второму; герои «Илиады» и «Одиссеи», по его мнению, совершенны в одном отношении и несовершенны в другом, поскольку они несвободны от слабостей и недостатков, а также нередко несчастливы. Только Эней, герой Вергилия, воплощает образ абсолютно совершенного героя, своего рода земного бога. Энею присуща физическая и духовная красота, он непобедим, он философ, теолог, астроном, геометр, архитектор, оратор, историк, поэт, живописец, музыкант, мореплаватель, полководец, земледелец, охотник, царь, законодатель, священник, идеальный гражданин и семьянин, воин и т. д. Поэма «Энеида» — это своего рода художественный аналог вселенной, энциклопедия, содержащая в себе все науки и искусства.

Несовершенными видами поэзии Сарбевский считал элегию и отчасти лирику, а эпиграмма, по его мнению, вовсе не относится к области поэзии. Ни элегия, ни лирика не имеют даже своей фабулы — души совершенной поэзии. Что касается эпиграммы, то она по своей природе связана с конкретным предметом или явлением, не может воплощать в себе идеал, поэтому и не может быть подведена под понятие поэзии. Душа эпиграммы—остроумие, и это больше роднит ее с красноречием, чем с поэзией. Однако здесь Сарбевский допускал исключения: «Некоторых эпиграмм мы не исключаем из области поэзии, если они содержат изящное изображение какого-либо случая или воспроизведение какого-либо характера — не такого, каким он был, а каким мог быть» (53, 43).

Драматическая поэзия в системе классификации Сарбевского занимает промежуточную ступень между эпосом и лирикой. Своему трактату «О трагедии и комедии, или Сенека и Терентий» он придал форму своеобразного практического руководства для широкого развитого в Белоруссии, Литве и Польше XVII—XVIII вв. школьного театра, снабдив его чертежами сценического оборудования и другими техниче-

скими указаниями (53, 218—240). В этом же трактате Сарбевский кратко характеризует сатирическую и буколическую поэзию, басню, идиллию, сильву, панегирик, гимн и другие «несовершенные виды», образцы которых, по его мнению, дали римские поэты П. Стаций и К. Клавдиан. Зато лирике он посвятил обширный трактат, исследуя своеобразие лирической изобразительности, принципы построения стихотворной композиции и лирический стиль (54, 22—128). Подробно анализирует он также элегическую поэзию (54, 159—189).

М. К. Сарбевский ставит и решает немало специфически литературоведческих вопросов, но по ходу изложения затрагивает и проблемы более общего порядка, относящиеся к эстетике. Чрезвычайно богата у него терминология для обозначения понятия прекрасного, которое трактовалось им в русле античной, аристотелевской традиции как мера, соразмерность, единство согласного и несогласного (гармония). Встречаются и другие эстетические понятия (безобразное, трагическое, героическое, комическое, сатирическое и др.). Все они применяются для критического анализа и оценки значительного художественного материала, главным образом античной и отчасти ренессансной литературы. Как и все теоретики Ренессанса, барокко и классицизма, Сарбевский был убежден, что античные поэты достигли совершенства во всех жанрах литературы. Одновременно он высоко ставил творчество новых писателей, например Данте и особенно Яна Кохановского, поэзию которого считал ярким выражением художественного гения польского народа. Вообще, критические анализы Сарбевского удивляют тонкостью вкуса, глубоким пониманием техники стиха, гармонии, мелодии и ритма поэтического искусства.

Многие суждения Сарбевского сохранили для нас не только исторический, но и теоретический интерес. Сюда относятся его мысли о поэтическом воодушевлении, о преобладании чувства возвышенного в лирике, наблюдения относительно «объективности» эпоса и «субъективности» лири-

ки, о «лирических фрагментах» и эпосе (за исключением совершенного эпоса Гомера и Вергилия) и эпических элементах и лирике (за исключением «первых и наилучших лириков Пиндара и Горация»). Особенно интересны его наблюдения о соотношении исторической и художественной правды. Сарбевский строго различал эти понятия, поскольку искусство, по его твердому убеждению, призвано не протоколировать действительность, а показывать возможное и необходимое, следовательно, раскрывать общую идею в конкретном образе. Основную коммуникативную нагрузку, по мнению Сарбевского, несет эпическая фабула и лирическая экспрессивность.

В трудах М. К. Сарбевского можно обнаружить эстетические «пласты» различных эпох: характерные для Средневековья тенденции поставить на службу теологии художественные ценности (эта тенденция зачастую имеет у него чисто внешний характер) соединяются с ренессансно-просветительской светскостью и научностью; античная теория мимезиса дополняется нормативными предписаниями классицизма, согласно которым поэзия должна изображать идеального (совершенного) героя и восполнять недостатки природы. Будучи противником маньеризма, М. К. Сарбевский в то же время проявил глубокий интерес к центральному понятию эстетики данного направления — поэтическому остроумию, написал специальный трактат о нем, определяя это понятие как «единство согласного и несогласного» (54, 1—20), т. е. по аналогии с аристотелевским определением прекрасного как единства и многообразии. Выдвинув идею о поэтическом творчестве как сфере свободы, Сарбевский и то же время создал нормативную поэтику, претендующую на рациональное постижение сущности искусства. Обоснованная им иерархическая шкала ценности отдельных видов искусства и жанров литературы была во многом искусственной, хотя частично и отражала состояние современной ему художественной культуры, когда живописцы и скульпторы обычно брали свои сюжеты из литературы.

9. Зак. 1772

Нормативность поэтики не помешала Сарбевскому сделать вывод о ее весьма относительной ценности для художественной практики. Он предостерегал писателей от наивного, слишком прямолинейного использования предписаний теории, потому что ее категоричность и однозначность могут ослабить поэтическую энергию и затормозить воображение талантливого поэта-художника. Тем не менее поэту необходимо знать теорию, чтобы сохранить пропорцию между творческой силой таланта и зрелостью рассудка (54, 93).

Курс поэтики Сарбевского для XVII—XVIII вв. был непревзойденным трудом по эстетике и теории литературы в Белоруссии, Литве и Польше. Он лег в основу «Практической поэтики», читаемой в Виленской академии в середине XVII в. Труд Сарбевского об античной мифологии излагался в Слуцкой коллегии, а на его художественные и научные произведения часто ссылались преподаватели поэтики и риторики в Белоруссии.

Теория поэзии М. К. Сарбевского оказала значительное влияние на формирование в Белоруссии, Польше, Литве художественной культуры барокко. Особенность литературно-эстетических взглядов Сарбевского — основоположника этого направления заключается в том, что он, развивая и по-своему корректируя исходные принципы античной (Аристотель) и ренессансной (Скалигер) теории литературы, пришел к выводам, по существу, противоположным античной и ренессансной эстетике. Отсюда известная противоречивость взглядов Сарбевского. Распространив понятие предмета искусства на бытие в целом, в том числе на «мыслимые», т. е. идеальные, объекты, он несколько отошел от ренессансного реализма и антропологизма, значительно расширил сферу свободного самовыражения поэтической фантазии. В пору зрелого барокко эта теоретическая поправка привела к частичному отрыву искусства от природы и общественной жизни, к поэтической изощренности и вычурности. Право на изображение «мыслимых объектов» реализовалось в наполнении поэзии, живописи и архитектурно-

прикладной скульптуры образами ангелов, амуров, силенов, бесов и других произведений фантазии, потерявшей над собой характерную для античного и ренессансного искусства цензуру, исходящую из требований природы и рассудка.

Эстетика барокко сблизила поэзию с риторикой. Как теоретик и поэт, стоявший на ренессансной платформе, М. К. Сарбевский убедительно показал отличие поэзии от риторики по сущности. В то же время наиболее оригинальный его трактат «О поэтическом остроумии» сближает аристотелевское понятие прекрасного с сущностью pointy — художественного приема, сводящегося к совмещению «известного и неизвестного», к поэтическому выражению «согласия несогласного или несогласия согласного» (54, 5). Цель поэтического остроумия — та же, что изысканной беседы или ораторской речи — «возбудить в душе слушателя чувство удивления вместе с удовольствием»; первое чувство возникает из восприятия соответствия разнородных объектов, второе — из их несоответствия (54, 7). М. К. Сарбевский скрупулезно детализирует теорию остроумия, перебирая и анализируя множество метафорических приемов, основанных на игре воображения, даже вычерчивает графические модели и диаграммы, иллюстрирующие эту своеобразную форму поэтического красноречия.

М. К. Сарбевский как интерпретатор художественного творчества является последним литературоведом Ренессанса и первым теоретиком барокко. Ориентируясь на античную художественную культуру и эстетику Аристотеля, он в конечном счете предпочел не Гомера и древнегреческую классику, а менее оригинальную и более искусственную, нередко вычурную древнеримскую поэзию эпохи цезарианства и империи. Ратуя за расширение предмета искусства, признавая его гуманистическую природу, он отошел от традиционной для античной и ренессансной эстетики проблематики соотношения искусства и природы, сосредоточив свою аналитическую эрудицию на формальной структуре поэзии.

В ряде своих трактатов М. К. Сарбевский придавал большое значение символическому и аллегорическому толкованию искусства, хотя такое направление далеко не соответствовало его ренессансным предпочтениям, проявившимся, например, в апологии эпической поэзии как высшей и совершенной формы поэтического искусства. Зато ориентация на выявление скрытых, символических значений фактов художественного творчества в полной мере сказалась на его исследовании античной мифологии и языческих форм религии.

Интерес к античной мифологии возник на ренессансной почве. В поисках традиций, способных стать опорой реалистического искусства, ученые-гуманисты занялись изысканием, комментированием и интерпретацией всех античных древностей. Возрожденная ими классическая мифология как составная часть античной культуры явилась одним из источников ренессансного гуманизма. Ренессансные ученые были скорее интерпретаторами, чем археографами: восстанавливая пласты древней культуры в их чистом виде, отбрасывая различные искажения и «дополнения», накопившиеся за века Средневековья, они сами вносили в нее элементы нового, продиктованного их взглядами на человека как творца, созидателя, активно вторгающегося в мир и преобразующего реальность по законам разума и красоты.

В этой научной деятельности гуманисты опирались главным образом на эвгемерическую традицию истолкования мифов, трактующую их как зашифрованное отражение реальной истории. По их мнению, нет мифа, которого нельзя было бы вывести из истории (122, 60). Широко распространилось символическое толкование мифических, в том числе библейских, сюжетов. Однако такая трактовка мало затронула раннехристианскую литературу. Согласно ренессансным концепциям, обычно признавался «дословный смысл» (sensus literalis) Нового завета.

В отличие от Западной Европы в Белоруссии, Польше и Литве ренессансная «энциклопедия античных древно-

стей», анализирующая мифологию с позиций науки и реальной истории, создана не [redacted] XVI, а в XVII в. Первая удачная попытка [redacted] этом роде сделана М. К. Сарбевским [redacted] лекциях, прочитанных им по курсу античных древностей [redacted] Полоцкой иезуитской коллегии и легших в основу трактата «Боги язычников» (1627). Это исследование — типичный образчик символического [redacted] аллегорического истолкования античной мифологии, религии [redacted] религиозных обрядов. В каждом мифологическом образе автор стремится обнаружить скрытый смысл, отражающий всю «сумму знания» и всю систему искусств эпохи Ренессанса. Основной прием анализа мифов может быть обозначен термином «ретроспективная экстраполяция» — обнаружение в мифах и обрядах древностей системы знаний [redacted] художественной культуры, характерных для современности.

Яркий пример такой интерпретации художественных образов античной мифологии — попытка М. К. Сарбевского связать столь отдаленные факты культуры и религии, как античный бог Амур (Купидон), библейское пророчество Иезекииля и гелиоцентрическая система Коперника. В специальном разделе своего трактата он рассматривает астрономический аспект всех обрядов и мифов, связанных с античным божеством любви, объясняя некоторые мифы символическим толкованием пророчества Иезекииля. В них речь идет о сложном движении четырехликих огненных животных на четырех колесах, движущихся во все четыре стороны. В этом видении библейского пророка Сарбевский увидел символическое изображение сложных движений небесных тел, которые к XVI в. в результате накопившихся фактов астрономических наблюдений уже нельзя было объяснить на основе традиционной геоцентрической системы Птоломея. «Парадокс Иезекииля» он пытается объяснить новейшей астрономической теорией: «Николай Коперник из Поморья, наиболее талантливый знаток математических наук прошлого века, первый гениально соединил противоречия этих движений и показал, что небеса дви-

жутся в этих четырех противоположных направлениях, но не по прямой, а по кривой линии» (56, 195).

Оценочная часть этого высказывания не вызывает сомнения: Сарбевский считал теорию Коперника гениальным открытием. Но вместе с тем он, находясь на службе иезуитского ордена, явно завуалировал гелиоцентрическую систему, интерпретировав некоторые выводы из ее как разгадку «видения Иезекииля». Такая осторожность станет понятна, если вспомнить, как за двадцать шесть лет до лекции Сарбевского в Полоцке инквизиция расправилась с Джордано Бруно.

Исследование М. К. Сарбевского представляет собой одну из первых в Восточной Европе попытку свести античную мифологию и религию к сущности античного человека — его быту, общественным отношениям, к феноменам античного сознания. Преобладает аллегорическая трактовка мифов и их историческая интерпретация. Автор ищет в них не только этические, религиозные, эстетические и другие символы, но и основные истины тогдашних позитивных наук — астрономии, физики, химии, математики, механики, истории, географии, экономики и др. Все античные боги, богини и мифологические герои — полубоги рассмотрены в аспекте каждой из этих наук.

Труду М. К. Сарбевского, как и аналогичным исследованиям энциклопедического характера XVI — начала XVII в., не хватает единой концепции, отчетливо выраженной авторской позиции в области эстетики. Тем не менее он интересен как рационалистическая интерпретация мифологии и древних религиозных верований — та интерпретация, которая во второй половине XVII—XVIII вв. была перенесена Спинозой и философами-просветителями на Библию и христианскую религию в целом.

После рассмотрения общих вопросов мифологии и античной теологии Сарбевский посвящает каждому античному богу, герою или символу отдельную главу, начиная с бога Януса, который был, по его мнению, мифологическим

отражением солнца, света, иногда — рока. Его обычно изображали двуликим. Это божество, по мнению Сарбевского, символизировало время. Один из древнейших античных богов — Сатурн одновременно явился покровителем земледелия и легендарным царем. «Поэты пишут, что во время его (Сатурна) господства был золотой век, никто никому не служил, все были равные. Отсюда возник обычай, по которому во время сатурналий в Риме господа прислуживали своим рабам» (56, 53). В дни этих праздников-карнавалов имущество не запиралось на замки и тем не менее не совершались кражи, что было как бы реминисценцией «золотого века», не знающего частной собственности. Миф о том, что Сатурн поглотил свое потомство, а затем вернул его обратно, интерпретируется Сарбевским в следующем смысле: все, рожденное во времени, подлежит тлению и смерти; но смерть одного есть рождение другого. Древнееврейским аналогом Сатурна, по его мнению, был Молох.

Объясняя многочисленные легенды о Сатурне реальной жизнью первобытного общества, Сарбевский здесь, как и в ряде других глав, делает также теологические выводы: «Тот факт, что Сатурн был заточен Юпитером в подземелие, не означает ли наступления вечных мучений, когда время будет как бы связано и заточено в темницу и не останется его на раскаяние» (56, 53). Отдельные мифы он объясняет персонификацией четырех элементов (земли, воды, воздуха и огня), а некоторые детали культа и атрибуты статуй богов — геоцентрической системой мира (56, 54—55).

Особенно подробно анализирует Сарбевский цикл мифов о Юпитере, рассматривает их содержание с точки зрения грамматики, риторики, поэзии, политики, истории, теологии, экономики, медицины, этики, философии и других наук. Он раскрывает двадцать три наименования этого божества, понимаемого (по аналогии с христианским богом) как вседержатель, как основа мироздания. Выясняя

исторические предпосылки мифов о Юпитере, Сарбевский показывает, что в древности существовал обычай называть Юпитером каждого короля или верховного владыку. В образе Юпитера древние почитали вечность, достоинство, бесконечность, справедливость, верность и другие ценности. В политике Юпитер символизировал основные достоинства царской власти. Легенда о том, что из головы «отца богов» родилась Афина Паллада, был мифологическим выражением той истины, что из человеческой головы рождаются все науки и искусства. Особенно подробно комментирует Сарбевский миф о Данае, заточенной в башне. К узнице проник Юпитер в образе золотого дождя, от которого у нее родился Персей, победивший впоследствии страшную Медузу и освободивший из плена Андромеду. По мнению автора, этот миф символизирует становление знаний и драматизм борьбы за истину.

Эстетическая проблематика затрагивается Сарбевским при анализе мифов, посвященных богине Венере. По его мнению, она олицетворяла красоту, изящество, любовь и семейно-брачные отношения, а также солнечный свет, благодаря которому человек воспринимает красоту окружающего мира. Так как Венера была символом любви, то Сарбевский пространно толкует о сущности любви с точки зрения христианского гуманизма, т. е. придает данному чувству сугубо нравственный, идеально-духовный характер. Вслед за этим Сарбевский истолковывает образ Венеры как символ аристотелевской концепции о соотношении материи и формы: «Вполне правомерно назвать Венеру материей. С другой же стороны, ее можно назвать также и формой, поскольку она есть видимость, краса и привлекательность вещей. Однако лучше всего назвать ее соединением материи с формою, потому что единство любящих является сущностью любви» (56, 109).

Истолковывая в рационалистическом духе весь комплекс мифов, связанных с Венерой, Сарбевский видит в них символическое выражение античной философии и эстетики.

От брака бога вражды Марса и богини любви Венеры родилась Гармония, подобно тому как музыкальная гармония есть согласование различных звуков. Точно так же и в природе из противоположностей рождается «прекрасный порядок, согласование всего в гармонию». Не была ли в мифе о Венере и Марсе, спрашивает Сарбевский, выражена та истина, что гармония всех вещей и явлений, следующих друг за другом в прекрасном порядке, родилась из их возникновения и гибели? (56, 109—110).

В обширной главе о Купидоне (Амуре) Сарбевский развивает характерное для ренессансной философии пантеистическое воззрение на мир. Бог — это животворящее начало природы, он как бы разлит во всех предметах и существах; поэтому стрелы Купидона в любом случае попадают в бога, т. е. «бога можно любить в каждой созданной и прекрасной вещи» (56, 155—156). Ссылаясь на Сократа, Сарбевский пишет, что древние двояко изображали Амура — зрячим и слепым: первый символизирует несовершенную, чувственную любовь, второй — совершенную любовь к богу и миру.

Правильно объясняя эффект радуги, которая, по верованиям древних, была матерью зрячего Амура, он развивает взгляд на сущность телесной красоты как своего рода преломления лучей «духовного солнца», т. е. бога — источника красоты. Встречая на своем пути материю разной плотности и разной утонченности (от неживой природы через человека — к ангелам), эти лучи божественной красоты, по-разному преломляясь, образуют своеобразную «радугу» или иерархию красоты — от грубо физической к духовно-утонченной (56, 159—161). Мир «ангельский» окрашен желтыми лучами; поэтому их часто называют «утренними звездами», они являлись часто в огне и назывались «сыновьями света». Человеческая природа приравнивается к зеленому цвету, вещи же чисто материальные — к голубому. Подобно тому как зеленый цвет как бы состоит из желтого и голубого, так и человеческая природа

соединяет в себе ангельскую и плотную (материальную) природу. Ангельская природа подобна ясному утру, человеческая — сумеркам, а природа материальная — ночи; а поэтому лучи божественной красоты, по-разному материализуясь в них в зависимости от плотности каждой природы, наполняют их то более ясным, то более темным цветом.

Характерно, что эта средневековая идущая от неоплатонизма христианско-схоластическая эстетика у Сарбевского получает ренессансно-гуманистическую модификацию: зеленый цвет символизирует у него не только плотную материю природы, но и бога-отца, т. е. на первый взгляд абсолютные противоположности. Но это противоречие находит свое разрешение в пантеизме философов-гуманистов XVI—XVII вв., отождествлявших бога с природой. Было бы натяжкой говорить о пантеизме Сарбевского, но все же некоторые черты данного мировоззрения ему присущи.

В главе, посвященной философской интерпретации Аполлона, Сарбевский излагает также неоплатонистскую трактовку прекрасного как формообразующей идеи, вносящей порядок в хаос материи. Здесь же он доказывает мысль о единстве добра и красоты: «Красота является определенного рода кругом божественного света, проистекающего из Добра, пребывающего в Добре и к Добру возвращающегося» (56, 169). Небезынтересно сравнение красоты с огнем, мудростью, светом. При этом Сарбевский ссылается на Демокрита, стоиков, эпикурейцев, учение Зароастра, излагает содержание книг Аристотеля и других античных авторов.

Все мифы, связанные с Аполлоном, М. К. Сарбевский объясняет воздействием солнечных лучей на землю и земную жизнь. Цитра, которую держит изображаемый в скульптуре Аполлон, символизирует мировую гармонию. Вслед за этим Сарбевский приводит и высказывания Платона, Аристотеля, Цицерона, Плотина, Климента Александрийского, Августина Блаженного и других древних и

средневековых мыслителей о гармонии и музыке, делает предположение, что музыка является сокровеннейшим претворением жизни. Семь планет солнечной системы являются как бы космической семиструнной лирой. Поэтому «пифагорийцы справедливо верили в существование какой-то музыки в движении небесных сил, потому что среди семи планет средняя является Аполлоном, или Солнцем, как бы творцом всеобщей мировой гармонии и владельцем семиструнной лиры» (56, 271). По мнению Сарбевского, изображение Аполлона в виде острого шпиля символизирует возвышенный характер подлинной мудрости, о которой Сенека сказал: «Только тогда мудрость поднимается до совершенства и человеческого добра, когда, поправ всякое зло, стремится вверх» (56, 277). Интересные сведения приводит Сарбевский о взгляде античных мыслителей на солнце как источник жизни и красоты.

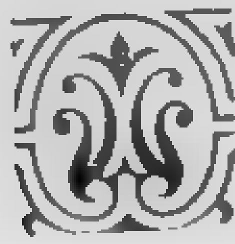
Таким образом, в научно-эстетической интерпретации античной мифологии М. К. Сарбевский занимает двойственную позицию. Элементы эстетики барокко обнаруживаются как в попытке согласовать противоположности средневековой схоластики и теологии с ренессансной научностью и гуманизмом, так и в нарушении характерной для Ренессанса меры в поэтическом вымысле. Некоторые его интерпретации мифов настолько поэтически произвольны, что выходят за границы научного рассмотрения проблемы.

В соответствии с традициями ренессансного просветительства М. К. Сарбевский дал своим слушателям и читателям энциклопедический свод античной мифологии, отражающей в фантастически-художественной форме весь мир. Он, в сущности, рассматривает мифологию как художественно-образную знаковую систему, символизирующую природу, общество, человеческую деятельность и мышление. Античная религия была для него, говоря современным языком, не что иное, как отчужденная форма сущностных сил человека. Такая интерпретация античной мифологии и основанной на ней религии характерна для ренессансной

эстетики, возродившей концепцию античных мыслителей (Гераклита, Ксенофонта, Платона, Аристотеля и др.) о поэтическом происхождении мифов.

М. К. Сарбевский также считал античную мифологию и «сказочную теологию» в значительной степени продуктом творчества легендарных (Орфей, Аполлон, музы) и исторических (Герадот, Гесиод, Овидий) писателей. Признавая за ней эстетическую ценность как сферы «чудесного» и «удивительного», он все же четко различал понятия «истинной» и «мифической» поэзии. Первая полностью соответствует аристотелевскому определению сущности поэзии как подражания возможному, вторая противоречит ему, поскольку то, что изображали мифотворцы, невозможно. Следовательно, делает вывод М. К. Сарбевский, только христианин может быть подлинным поэтом (122, 101—102). Такова типичная для эстетики барокко компромиссная позиция между христианской теологией и ренессансным гуманизмом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



В XVIII в. шел процесс становления классицизма в художественной культуре восточноевропейских народов. В Белоруссии, где господствующие верхи пользовались в основном польским и латинским языками, классицизм проявился прежде всего в литературе на этих языках, а также отразился на архитектуре, изобразительном и ораторском искусстве. Классицизм не стал эпохой в становлении новой белорусской литературы. Однако этот факт не следует абсолютизировать и делать вывод, будто в XVII—XVIII вв. наступил абсолютный перерыв в становлении белорусской национальной литературы. В неблагоприятных социально-политических условиях национальная письменность сблизилась с фольклором, обновила свой лексический состав и грамматический строй, однако развивалась в форме неофициальной народной культуры и главным образом анонимно.

Важнейшими видами искусства в эпоху классицизма явились театр, архитектура и ораторское искусство. Классицизм в искусстве был в известном смысле отрицанием его барокковых форм — чрезмерной и несколько манерной пафосности и экспрессивности, доходящей до маньеризма и формализма. Новое направление стремилось возродить простые, ясные и гармонические стилевые формы античного и ренессансного искусства. Однако была и преемственность между барокко и классицизмом: для обоих характе-

рен рационалистический подход к сюжету, избираемому главным образом из области истории, античной и библейской мифологии. Теоретики поэзии и ораторского искусства эпохи барокко и классицизма постулировали принцип рассудочной постижимости художественного творчества, были уверены, что посредством школьного обучения можно постичь секреты красноречия, поэзии, актерского искусства, музыки и живописи. Не случайно в XVII—XVIII вв. обычным явлением в Белоруссии стал школьный театр, соединяющий в себе элементы драмы, оперы, пантомимы и музыки.

Трагедии, драмы и комедии создавались преподавателями школ, иногда учащимися старших классов, зачастую имели пропагандистскую, дидактическую и развлекательную установку и, как правило, не отличались высокими художественными достоинствами. Писались они обычно на латинском, отчасти польском языках, однако во время сценического представления дополнялись интермедиями на белорусском или смешанном (белорусско-польском) языке. В игре артиста особенно ценились ораторские красоты длинных диалогов и монологов, «выспренность» и выразительность речи, яркие и запоминающиеся костюмы, маски, декорации. Непременным элементом сцены был хор — важная особенность, взятая от античного театра. Вообще структура сценического искусства эпохи классицизма и барокко во многом воспроизводила основные композиционные элементы античного театра, по некоторым признакам приближаясь к церковной театрализованной службе. Женские роли обычно исполнялись мужчинами в масках.

В архивах сохранились репертуарные списки пьес, поставленных в XVII—XVIII вв. во многих городах Белоруссии иезуитскими коллегиями и другими школьными заведениями (111, 121). Они в какой-то мере позволяют воспроизвести тематику театрально-драматического искусства эпохи барокко и становления классицизма. С 1585 г. действовал театр при Полоцкой иезуитской коллегии, в ко-

тором ставились пьесы в учебных целях. Здесь впервые была поставлена трагедия «Навуходоносор», оказавшая большое впечатление на горожан, не видевших ранее ничего подобного. Кроме античных и библейских сюжетов, ставились пьесы на историческую тему, например «Ольгерд, великий князь Литовский» (1687), «Капуя после кампании» (о гибели князя Скиргайло во время пира, 1690) и др. Основная идея этих пьес обычно дидактическая: неумеренные развлечения губительны для души и тела; преступление обязательно влечет за собой наказание; жажда золота ведет к гибели; клеветник себе самому копает могилу и т. д.

Сюжеты пьес обычно приурочивались к определенным периодам года — рождеству, масленице, пасхе, концу учебного года. Каждому годовому циклу соответствовала определенная тематика, например накануне школьного выпускного дня в пьесах прославлялась мудрость, шли такие пьесы, как «Поэзия Вергилия, возвышенная до христианской философии», «Увенчанная мудрость» и др. На масленицу ставились пьесы «Пир среди голода и жажды», «Чаша памяти из черепа киевского князя Святослава», «Почетное место у круглого стола Вакха». На страстной неделе зрителям предлагался «Избыток божьей любви к человеку», «Бесконечный предел любви к кресту» и т. п.

В конце XVII — первой половине XVIII в. немало пьес такого рода было поставлено на сцене школьного театра при Пинской коллегии. Среди них пьесы на античную тематику («Меч Персея», «Черный лебедь, исполняющий песнь погребения» и др.), историческую («Яблоко, прекрасное на вид, сорванное с прекрасного для глаз дерева», «Тень, приглашенная на пир царства смерти» и др.). В конце XVII — начале XVIII в. в Новогрудке ставились пьесы «Венец мудрости, соединенный с императорским дворцом Доминициана, младшего цезоря в роде Флавиев», «Юпитер, орлом прикровенный», «Бурнопьянственные жертвы Вакху», «Венец учебного года», «Жемчужина вен-

ца знания» и др. В это же время в Несвиже шли пьесы «Образ распятого Христа в мученике Христофоре» (1696), «Вакх, упивающийся кровью и убийством», «Дух бурь, вызванный из винного погреба среди пенящихся чаш неистовством тирана» (1730), пьеса о Христофоре Колумбе «Зрелище мира», «Золотая свобода вне свободной власти царства мудрых» и др. В Полоцке большой популярностью публики пользовались пьесы «Кораблекрушение на суше», «Час обеда, продолжавшийся двести лет», «Посол из сердца Сарматии», «Язон вне Колхиды» и др. В городе Дрогичине (ныне Брестская область) шли пьесы «Аврора — подруга муз», «Виночерпий Аполлона», «Пир почестей после снеди знаний», «Антей, противоборствующий Гераклу», «Благородный пир — книга», «Главное право ученых на корону». На минской школьной сцене шли аллегорические и нравоучительные пьесы «Жертва любви» (1698), «Священный союз Минервы и Марса, или мудрость и отвага Константина Острожского» (1727) и др. Пьесы на аналогичную тематику шли в Витебске, Слониме, Могилеве, Слуцке, Бобруйске и других городах.

Школьный театр иезуитов имел все признаки сценического искусства барокко, широко использующего ораторские выразительные средства, аллегории, эмблематику, символику и т. д. Однако в пьесах на историческую тематику постепенно утверждались основные принципы нормативной эстетики классицизма, особенно в магнатских театрах, возникших в конце XVII — начале XVIII в. Классицизм установил строгую иерархию жанров: герои библейской, античной и отечественной истории воспевались в «высокой» драме и трагедии, а повседневный быт крестьян, ремесленников, школяров, мелкой шляхты воспроизводился в комедиях и интермедиях. Однако то, что считалось «низким» и служило лишь развлекательным дополнением к «высоким» жанрам, имеет важное значение в истории белорусской литературы, языка и театрального искусства. В интермедиях и развлекательных комедиях вводились быто-

вые персонажи — крестьяне, цыгане, мелкие торговцы-евреи, говорившие на белорусском языке. Кроме того, именно в этих жанрах проявились элементы реализма, безыскусственного и правдивого отражения жизни народа, хранителя фольклора и житейской мудрости.

Основным художественным приемом в интермедиях служило «поэтическое остроумие» — центральное понятие барокковой и классицистской теории комического. Использовался комический аспект латинского понятия «acuto et argute», или «pointy», глубоко разработанного в полоцком курсе М. К. Сарбевского 1618—1626 гг. В основе сюжета было, как правило, столкновение «некоммуникабельных» персонажей — обычно «ученого пана» и необразованного крестьянина, холопа. Книжная панская речь, переосмысленная в свете бытового опыта патриархального крестьянина, травестировалась, снижалась, переводилась в «материально-телесный низ» (М. Бахтин). Некоторые авторы таких пьес были способными, хорошо знающими крестьянскую жизнь писателями, они смогли возвыситься над классово-ограниченными эстетическими нормами своего времени, показать тяжелую жизнь крестьянина и его глубоко нравственное отношение к людям. В этих произведениях, конечно же, присутствовала и дидактика, поверхностное морализирование.

В интермедиях на белорусском языке отразилось становление национального самосознания трудового народа, в них крестьянин-белорус обычно противопоставлен поляку-пану торговцу и чиновнику. В этом отношении особенно интересна «Комедия» Каятана Марашевского 1787 г. (42, 49—100).

Дидактический сюжет на тему о том, что непослушание, неисполнение религиозных предписаний ведет к гибели души, объективно перерастает в реалистическое воспроизведение тяжелой жизни крестьянина. Несмотря на безграмотность и забитость, простой человек-труженик морально возвышается над другими персонажами пьесы, олицетво-

ряющими «просвещенные» слои общества. Комический эффект достигается показом несовместимости крестьянского быта и народной культуры с официальной церковно-схоластической идеологией, рупором которой в пьесе К. Марашевского выступает дьявол.

На содержание комедии К. Марашевского и структуру ее образов оказала влияние фольклорная поэтика. Образы крестьянина, шинкаря-еврея и отчасти даже дьявола частично воспроизводят традиционные приемы батлейки и комических жанров фольклора. Выразителем народного мировосприятия выступает крестьянин, уверенный, что даже «нячысцік» (черт) «маець трохі сумлення», и никак не могущий примириться с тем, что «пустынник», убегающий от противоречий жизни, настолько не знает народного быта, что принимает за змею столь любимую народом белорусскую дуду (42, 90).

Белорусские интермедии в школьном театре эпохи классицизма явно выходили за рамки тогдашних литературных теорий, основанных на интерпретации поэтики Аристотеля, Горация и ренессансных авторов, в том числе М. К. Сарбевского. По существу, это были первые всходы новой белорусской литературы в драматургическом жанре.

В эстетической теории классицизма произошло сближение между «восточными» традициями, центром которых стала Киево-Могилянская академия, и традициями «западными» с центром в Виленской иезуитской академии. В обоих научно-педагогических центрах, оказывающих значительное влияние на эстетическую мысль Белоруссии XVII—XVIII вв., курсы поэтики и риторики преподавались на латинском языке и опирались на одни и те же источники — античные и ренессансные.

В 1786 г. Георгий Конисский издал в Могилеве трактат Феофана Прокоповича «Об искусстве поэзии», используемый до этого в различных рукописных списках в качестве пособия в школах Украины и Белоруссии. Это был латинский курс лекций, прочитанных в 1706—1707 гг. в Киево-

Могилянской академии, когда Ф. Прокопович отходил от эстетики барокко и обосновывал художественные принципы классицизма. Соглашаясь с теоретиками барокко в том, что «чувство человеческое в образе любви было первым творцом поэзии» (мысль, идущая от Платона), Ф. Прокопович вместе с тем выступил как решительный сторонник контроля разума, нравственности и рассудка над фантазией и чувством. Ссылаясь на Аристотеля и Платона, он требовал исключить из поэзии древние и новые стихи, воспевающие «забавные садики, ручейки, цветочки, набеленные щеки, убранные золотом волосы и т. п. пустяки», которые, как ему казалось, противоречат нравственности (21, 342—343). Образцовыми поэтами, по его мнению, были Гомер и Вергилий, потому что они «прекрасно наставляют и гражданина, и воина, как жить на родине и на чужбине», они «прививают добродетели душе, искореняют пороки», возбуждают «героический дух на войне» (21, 344—345). Как и большинство теоретиков классицизма, киево-могилянский профессор Вергилия предпочитает Гомеру (21, 384).

Ссылаясь на «старинный взгляд» о божественном вдохновении как источнике поэзии, Ф. Прокопович все же акцентировал внимание на «необходимость определенных правил и наставлений», без которых поэтический порыв окажется бесполезным. По его мнению, в искусстве чаще допускает ошибки «человек одаренный, но неискусный, чем менее одаренный, но проникшийся правилами». Ф. Прокопович интерпретировал взгляды Аристотеля, Горация и Скалигера в соответствии с дидактизмом и нормативизмом классицизма. В этом духе он определяет поэзию как «искусство изображать человеческие действия и художественно изъяснять их для назидания в жизни» (21, 346). Отдельные высказывания Прокоповича характеризуют его как последовательного сторонника общественного назначения искусства: по его твердому убеждению, «стихотворение, которое услаждает, но не приносит пользы, является пустым и подобно ребячьей погремушке» (21, 347).

Душа поэзии, по мнению Ф. Прокоповича,— поэтический вымысел или подражание природе; однако они являются лишь возможностью поэзии, реализуемой в действительности только при наличии основанного на правилах мастерства. Мастерство приобретается в процессе чтения лучших поэтов и подражания их творчеству. Вместе с тем Ф. Прокопович выступал против рабского копирования образцов, за органическое усвоение творческого метода и стиля классических поэтов (21, 384). Он ратовал за то, чтобы представить поэтам «величайшую свободу отыскивать всякого рода украшения», но был против маньеризма и напыщенности, несовместимых с красотой (21, 402). В нормативную поэтику классицизма Ф. Прокопович вводит понятие «пристойности», под которым понимает меру и соответствие художественного изображения характеру изображаемых персонажей. В этом — «признак выдающегося дарования и зрелого вкуса» (21, 425).

Касаясь структуры поэзии, ее морфологии, композиции и сюжета, Ф. Прокопович обосновывает классицистские принципы «трех единств» (времени, места и действия) и иерархичности жанров. Трагедия, по его мнению, изображает «важные действия знаменитых людей» и их бедствия; наоборот, комедия воспроизводит жизнь «простого люда и в особенности для обличения дурных нравов людей», притом «в простом, деревенском, простонародном стиле» (21, 434).

Эстетика классицизма ориентировала художественную практику на всеобщее, наднациональное, на «совершенство», не уделяя сколько-нибудь заметного внимания национальной специфике искусства. В этом плане ее «западные» традиции мало чем отличались от «восточных», разве лишь привязанностью к господствующей тогда в Белоруссии польской национальной культуре. Во второй половине XVIII — начале XIX в. эстетические принципы польского классицизма в Белоруссии и Литве обосновывали Ф. Голянский и Я. Фальковский, связанные с традициями Виленско-

го университета. Их взгляды, отражающие влияние идей Просвещения на эстетическую теорию классицизма, уже излагались в нашей литературе (70, 141—146; 99, 282—289).

Развитие европейской эстетики и художественной культуры можно уподобить вертикальной спирали, каждый виток которой снимается последующим и вместе с тем служит основой для его развития. В этом движении выделяется ряд циклов, неодинаково раскрывшихся в различных национальных культурах. Наиболее яркий пример такого спиралеобразного цикла — движение от Ренессанса и барокко к классицизму. В завершенных формах такой процесс наблюдается в Западной Европе, особенно Италии, Франции, Испании, однако он распространился также и на Восточную Европу, хотя с некоторым опозданием, с большей или меньшей полнотой. Интенсивность «подключения» искусства и эстетической мысли к общеевропейскому типу развития была неодинаковой в различных восточноевропейских странах, однако сам факт такого процесса и его «веерообразное» движение, захватывающее все новые регионы, не вызывает сомнений.

Относительно восточнославянского региона наблюдается еще эффект ускоренной интеграции в системе общеевропейской культуры: если Ренессанс лишь оказал влияние на эстетику России, а Белоруссию, Литву и Польшу включал в свою периферию, то барокко и классицизм являются бесспорными направлениями, если не этапами в литературе и искусстве русского, украинского и белорусского народов. Развитие эстетической мысли отразило этот восходящий процесс подключения восточнославянского искусства к общеевропейскому типу культуры.

Тенденция к структурно-типологическому единству культуры крупных мировых регионов (в данном случае Европы) дореволюционной наукой (в частности, культурно-исторической школой) объяснялась обычно взаимовлиянием культур. Однако хотя факт взаимовлияния

бесспорен, он сам должен быть объяснен как явление, детерминированное более фундаментальной и общей для данного региона основой. В свете марксистско-ленинской методологии такой основой были аналогичные социально-экономические процессы — развитие феодализма и возникновение в его недрах раннебуржуазных форм собственности и соответствующих им общественных отношений. Общеевропейская типология культуры, конечно же, не снимает национально своеобразных путей ее развития, обусловленных неповторимыми для каждого народа историческими факторами.

В заключение несколько слов о возражениях и сомнениях относительно распространения общеевропейской типологии на культуру восточнославянских народов. Когда говорят, например, о неприложимости понятия средних веков, а следовательно, и возникших на их основе других культурно-исторических эпох к Древней Руси, то обычно ссылаются на социально-экономические особенности древнерусского общества (отсутствие вассально-сеньоральной системы, специфическая форма собственности и др.), а также промежуточное положение Средневековья между Новым временем и рабовладельческой формацией, которую не пережил славянский мир. Первое возражение снимается указанием на общность феодализма и несводимость его к региональным проявлениям, например крепостничеству и другим особенностям. Что же касается второго возражения, то оно возникло скорее по недоразумению, поскольку не учитывает, что не только славяне, но и другие народы — создатели средневековых государств, например германцы, англо-саксы и франки, также не пережили рабовладельческой формации, следовательно, как и славяне, не имели своей древней цивилизации. Все они были «подключены» к античной культуре посредством различных контактов — экономических, политических, военных, например посредством завоевания, и особенно при помощи культурных связей, чему способствовало принятие христианства. Про-

межуточной эпохой средние века являются не в региональ-но-национальном, а во всемирно-историческом смысле. Возрождение, барокко и классицизм следует также рассматривать как общие для европейских народов типы культуры. Составной частью этой культуры были университетские и школьные курсы поэтики, риторики и античных древностей, соединяющие в себе элементы эстетики, литературоведения, истории и теории искусства. Важным достижением в этой области были лекции и трактаты М. К. Сарбевского, находящиеся на уровне лучших образцов европейской науки того времени. Ее новое возрождение началось лишь в эпоху позднего классицизма, когда в рамках традиционных курсов философии и литературоведения стали зарождаться элементы самостоятельной науки об эстетических категориях и наиболее общих законах художественного творчества.

ЛИТЕРАТУРА



1. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Госполитиздат, 1957.
2. Аристотель. Риторика. СПб., 1894.
3. Беларуская літаратура і літаратуразнаўства. Міжвузаўскі зборнік, вып. I—IV. Мінск, Выд-ва БДУ, 1973—1976.
4. Будный Сымон. Письмо к Генриху Булингеру. (Перевод А. Я. Цукермана).— В кн.: Der Briefwechsel der Sczweizer mit den Polen. Leipzig, 1908.
5. Владимиров П. В. Доктор Франциск Скорина. Его переводы, печатные издания и язык. СПб., Тип. Импер. Академии наук, 1888.
6. Вопросы филологии, вып. 3. Минск, «Вышэйшая школа», 1973.
7. Гораций К. Ф. Десять писем первой книги. СПб., Акад. наук, 1788.
8. Гораций К. Ф. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., «Художественная литература», 1970.
9. Гравюры Францыска Скарыны. Мінск, «Беларусь», 1972.
10. Гусовский Н. Песнь о зубре. Перевод с латинского Я. Порецкого [redacted] И. Семежена.— «Неман», 1967, № 7.
11. Гусоўскі Мікола. Песня пра зубра. Пераклаў з лацінскай мовы Язэп Семяжон. Мінск, «Мастацкая літаратура», 1973.
12. Зизаний Лаврентий. Грамматика словеньска совершеннаго искусства осми части слова и иных нуждных. Вильня, 1596.
13. Из истории философской и общественно-политической мысли Белоруссии. Минск, Изд-во АН БССР, 1962.
14. Институторис Г. и Шпренгер Я. Молот на ведьм. М., «Атеист», 1931.
15. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. I. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1962.
16. Катихисис, то есть наука стародавная христианьская от светого писма для простых людей языка рускаго в пытаннах и отказех собрана. Несвиж, 1562.
17. Квинтилиан М. Ф. Двенадцать книг риторических наставлений, ч. I—II. СПб., 1834.

18. Лексикон славено-российский, имен толкование отцем Кир Памвою Берындою. Кутейно, 1653.
19. Лексикон, сиречь словесник славенский. Супрасль, 1720.
20. Помнікі старажытнай беларускай пісьменнасці. Мінск, «Навука і тэхніка», 1975.
21. Прокопович Феофан. Сочинения. Под ред. И. П. Еремина. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961.
22. Симеон Полоцкий. Жезл правления, изд. 2-е. М., 1753.
23. Симеон Полоцкий. Псалтирь в стихах. М., Верхняя тип., 1680.
24. Симеон Полоцкий. Обед душевный. М., Верхняя тип., 1681.
25. Симеон Полоцкий. Орел Российский. СПб., Тип. М. А. Александрова, 1915.
26. Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953.
27. Скарына Францыск. Прадмовы і пасляслоўі. Мінск, «Навука і тэхніка», 1969.
28. Скорина Франциск. Книга Иисуса Навина. Прага, 1517.
29. Скорина Франциск. Книга Еклезиастес. Прага, 1518.
30. Скорина Франциск. Библия. Книга св. Иова. Прага, 1517.
31. Скорина Франциск. Библия. Книга Иисуса Сирахова. Прага, 1517.
32. Скорина Франциск. Плачь Иеремии. Прага, 1519.
33. Скорина Франциск. Книга Премудрости Божии. Прага, 1518.
34. Скорина Франциск. Псалтирь. Прага, 1517.
35. Скорина Франциск. Песнь песням царя Соломона. Прага, 1518.
36. Скорина Франциск. Первые книги Моисеевы, рекомые Бытья. Прага, 1519.
37. Скорина Франциск. Малая подорожная книжица. Вильно, 1525.
38. Слово к люботщательным иконного писания.—«Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее», т. 1—3. М., 1874.
39. Смотрицкий Мелетий. Грамматики славенския правилное синтагма. Евъю, 1618.
40. Табакология. Рукописный сборник. ЦГИА Литовской ССР, ф. 1135, оп. 2, ед. хр. 89. (Перевод А. Я. Цукермана).
41. Хрэстаматыя па гісторыі беларускай літаратуры. Мінск, Выд-ва АН БССР, 1959.
42. Хрэстаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі, т. 1. Мінск, «Вышэйшая школа», 1975.

43. Цицерон. Размышления о совершенном добре ■ крайнем зле. Переведены с латинского ■ Полоцке. СПб., 1793.
44. Budny Sz. O przednieszzych wiary christiańskiej artykulech, to iest o bogu iedynem, o synu iego y o duchu swiętom. Drukowano w Losku przez Jana Karcana z Wieliczki, 1576.
45. Budny Sz. Przedmowa i przypisy do Nowego Testamentu z 1574 r.— W ks.: Merczyng H. Szymon Budny jako krytyk tekstów biblijnych. Kraków, 1913.
46. Budny Sz. O urzędzie miecza używającym. Warszawa, 1932.
47. Budny Sz. Przedmowa do Nowego Testamentu z 1589 r.—W ks.: Zalewski L. Tajemnica Szymona Budnego. Lublin, 1946.
48. Falkowski Jakób. Zbior pism rozmoitych, t. III.—Отд. рукописей Научной библиотеки Вильнюсского университета, ф. 3, № 444.
49. Gołański F. N. O wymowie i poezyi. Wilno, 1788.
50. Kondratowicz Wł. Tłómaczenia. Dział I. Wilno, 1851.
51. Sarbiewski M. K. Summa Theologia. Anno 1631.— Отд. рукописей Научной библиотеки Вильнюсского ун-та, ф. 3, № 2037.
52. Sarbiewski M. K. Poemata omnia. Staroviesiae, 1892.
53. Sarbiewski M. K. De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus. Wrocław, 1954.
54. Sarbiewski M. K. Praecepta poetica. Wrocław, 1958.
55. Sarbiewski M. K. Silviludia. Lwów, 1934.
56. Sarbiewski. Dii gentium. Bogowie pogan. Wrocław—Warszawa— Kraków, 1972.
57. Scaliger J. C. Poetices libri septem. Stuthart, 1964.
58. Syrokomla. Przekłady poetów polsko-łatinskich epochi zygmuntowskiej, t. VI. Warszawa, 1852.
59. Алексютовiч М. А. Скарына, яго дзейнасць i светапогляд. Мiнск, Выд.-ва АН БССР, 1958.
60. Андреева-Перетц В. Юмористические лечебники. Статьи по славянской филологии и русской словесности. Л., Изд-во АН СССР, 1928.
61. Анiчэнка В. В. «Граматыка» Л. Зiзанiя.—«Весцi АН БССР». Сер. грамад. навук, 1957, № 4, с. 93—105.
62. Бабкин Д. С. Русская риторика начала XVII в.—«Труды отдела древнерусской литературы», т. VIII. М.—Л., «Наука», 1951.
63. Баткин Л. Ренессансный миф о человеке.—«Вопросы литературы», 1971, № 9.
64. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965.
65. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., «Художественная литература», 1975.

66. Бэлза И. Ф. Вклад славянских народов в мировую культуру. Некоторые аспекты исторического исследования.—«Вестник АН СССР», 1976, № 10.
67. Варанавичюс Алоизас. Общественно-философская мысль эпохи Возрождения в Литве в начале XVI в. Взгляды Э. Вителиуса и Н. Гусовского. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Вильнюс, 1974.
68. Владимиров П. В. Доктор Франциск Скорина, его переводы, печатные издания и язык. СПб., Тип. Импер. Академии наук, 1888.
69. Гісторыя беларускай дакастрычніцкай літаратуры, т. 1. Мінск, «Навука і тэхніка», 1968.
70. Дорошевич Э. и Конон Вл. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. М., «Искусство», 1972.
71. Идеи гуманизма в общественно-политической и философской мысли Белоруссии (дооктябрьский период). Минск, «Наука и техника», 1977.
72. Калеснік Ул. Зорны спеў. Мінск, «Мастацкая літаратура», 1975.
73. Карабан С. И. Очерки истории белорусской эстетической мысли и литературной критики. Минск, «Вышэйшая школа», 1971.
74. Карский Е. Ф. Белорусы, т. III. Очерк словесности белорусского племени. 2. Старая западнорусская письменность. Пг., 1921.
75. Квятковский А. Поэтический словарь. М., «Советская энциклопедия», 1966.
76. Киркор А. Иезуиты в Литве. СПб., 1875.
77. Конан У. М. Полацкі курс паэтыкі М. К. Сарбеўскага (1618—1627 гг.).— «Весці АН БССР», Сер. грамад. навук, 1972, № 1.
78. Кондратович Людвиг. История польской литературы, т. I. М., 1860.
79. Конрад Н. И. Запад и Восток. Статьи. М., «Наука», 1972.
80. Конторович Я. Средневековые процессы о ведьмах, изд. 2-е. СПб., 1899.
81. Копысский З. Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии XVI— первой половины XVII в. Минск, «Наука и техника», 1966.
82. Коршунов А. Афанасий Филиппович. Жизнь и творчество. Минск, «Наука и техника», 1965.
83. Костюковец Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии. Минск, «Вышэйшая школа», 1975.
84. Кучиньска Алиция. Гуманизм Возрождения — антиномия личности и общества. «Studia filozoficzna» в переводах, 1971, № 5.

85. Лекции по истории эстетики. Под ред. проф. М. С. Кагана, кн. 1. Л., Изд-во ЛГУ, 1973.
86. Ленин В. И. О национальном и национально-колониальном вопросе. Сборник. М., Госполитиздат, 1956.
87. Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., «Художественная литература», 1976.
88. Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., «Наука», 1967.
89. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., «Художественная литература», 1971.
90. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Эпохи и стили. Л., «Наука», 1973.
91. Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., «Высшая школа», 1963.
92. Майхровіч Сцяпан. Георгій Скарына. Мінск, «Беларусь», 1966.
93. Мальдзіс Адам. Таямніцы старажытных сховішчаў. Мінск, «Мастацкая літаратура», 1974.
94. Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве, т. 1—2. М., «Искусство», 1967.
95. Маркс К. Формы, предшествующие капиталистическому производству. М., Госполитиздат, 1940.
96. Міськo Сцяпан. Невядомыя беларускія творы першай паловы XVIII стагоддзя.—«Полымя», 1965, № 9.
97. Нарысы гісторыі народнай асветы і педагагічнай думкі ў Беларусі. Мінск, «Народная асвета», 1968.
98. Новикова Л. И. Научно-технический прогресс и искусство. М., «Знание», 1976.
99. Очерки истории философской и социологической мысли Белоруссии. Минск, «Наука и техника», 1973.
100. Парэцкі Я. І. Сымон Будны. Мінск, Выд-ва БДУ, 1975.
101. Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., «Наука», 1973.
102. Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы, т. І. Из истории русской песни. СПб., 1900.
103. Подокшин С. А. Скорина и Будный. Очерк философских взглядов. Минск, «Наука и техника», 1974.
104. Подокшин С. А. Реформация и общественная мысль Белоруссии и Литвы. Минск, «Наука и техника», 1970.
105. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., «Искусство», 1976.
106. Пузікаў В. М. Новыя матэрыялы аб дзейнасці Сімеона Полацкага. — «Весці АН БССР». Сер. грамад. навук, 1957, № 4, с. 71—78.
107. Резанов В. И. Памятники русской драматической литературы. Школьные действия XVII—XVIII вв. Нежин, 1907.

108. Резанов В. И. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910.
109. Резанов В. И. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. Нежин, 1910.
110. Резанов В. И. К истории русской драмы. Поэтика М. К. Сарбевского. Нежин, 1911.
111. Резанов В. И. Школьные драмы польско-литовских иезуитских коллегий. Нежин, 1916.
112. Савіч А. Беларускія школы ў старой Вільні.—«Нёман», 1932, № 1.
113. Словарь литературных терминов. М., «Просвещение», 1974.
114. Томашевский Б. В. К истории русской рифмы.—«Труды отдела новой литературы», т. I. М., Изд-во АН СССР, 1948.
115. Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. Дооктябрьский период. Минск, «Вышэйшая школа», 1969.
116. 450 год беларускага кнігадрукавання. Мінск, «Навука і тэхніка», 1968.
117. Шчакаціхін Мікола. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Мінск, Інбелкульт, 1928.
118. Щеглова С. Русская пастораль XVII века («Беседы пастушеские» Симеона Полоцкого). — «Старинный театр в России XVII—XVIII вв.» Сборник статей. Пг., 1923.
119. Щеглова С. Декламация Симеона Полоцкого. Статьи по славянской филологии и русской словесности. Л., Изд-во АН СССР, 1928.
120. Kuczyńska Alicia. Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina. Warszawa, 1970.
121. Okoń Jan. Dramat i teatr szkolny. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1970.
122. Sarnowska-Temerius Elżbieta. Świat mitów i świat znaczeń. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1969.
123. Sinko Tadeusz. Poetyka Sarbiewskiego. Kraków, 1918.
124. Tatarkiewicz Władysław. Historia estetyki, II. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1962.
125. Tatarkiewicz Władysław. Historia estetyki, III. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1967.
126. Zdanowicz Józef. Sarbiewski na tle kontrowersyi teologicznych. Wilno, 1932.
127. Załęski J. S. Jezuici w Polsce. Kraków, 1908.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение
3
Эстетика раннего Ренессанса
17
Эстетика позднего Ренессанса
66
От Ренессанса к барокко
88
Заключение
141
Литература
152

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВИЧ КОНОН

ОТ РЕНЕССАНСА К КЛАССИЦИЗМУ

(Становление эстетической мысли
Белоруссии в XVI—XVIII вв.)

Редактор Л. Г. Булавинцева
Художник А. Л. Чугункин
Художественный редактор Л. И. Усачев
Технический редактор И. В. Волоханович
Корректор Л. И. Петрова

ИБ № 433

Печатается по постановлению РИСО АН БССР.
АТ 17238. Сдано в набор 29.08.77. Подписано в печать 30.11.77. Формат 70×108$^{1}/_{32}$. Бум. тип. № 2. Печ. л. 5,0. Усл. печ. л. 7,0. Уч.-изд. л. 7,5. Тираж 1800 экз. Изд. № 91. Зак. № 1772.
Цена 85 коп. (с пленкой — 95 коп.).
Издательство «Наука и техника». Минск, Ленинский проспект, 68. Типография им. Франциска (Георгия) Скорины издательства «Наука и техника» АН БССР и Государственного комитета Совета Министров БССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Минск, Ленинский проспект, 68.

В издательстве

«НАУКА И ТЕХНИКА»

готовится к печати книга

ИЗ ИСТОРИИ СВОБОДОМЫСЛИЯ И АТЕИЗМА В БЕЛОРУССИИ

Идеологические противники за рубежом сознательно фальсифицируют прошлое нашей страны, извращают достижения народов СССР в настоящем, особенно в области духовного развития. Изучение с марксистско-ленинских позиций истории свободомыслия и атеизма в Белоруссии, выявление традиций в их развитии опровергают домыслы об извечной религиозности белорусского народа.

Монография научных сотрудников Института философии и права АН БССР является первым системным трудом по истории свободомыслия и атеизма в Белоруссии. В ней показано зарождение, развитие этих идей с древнейших времен и до Октябрьской революции. Приводимые литературные, фольклорные, архивные источники, богатый фактический материал, доступность в изложении делают книгу весьма полезной в атеистической работе.

Ее могут использовать преподаватели и студенты исторических и философских факультетов при изучении курса научного атеизма, слушатели народных университетов, все, кто интересуется вопросами научного атеизма, истории науки и культуры белорусского народа.

Заказать книгу можно предварительно во всех магазинах Книготорга и потребительских коопераций, а также в магазинах «Академкнига».

85 коп. (с пленкой—95 коп.).

